

GUERRA CIVIL ESPAÑOLA Y CONDICIÓN DE LA MUJER EN LA NOVELA CATALANA: *PEDRA DE TARTERA*, DE MARIA BARBAL

Spanish Civil War and woman's condition in the Catalan novel: Pedra de tartera, by Maria Barbal

Montse Gatell Pérez*

Teresa Iribarren Donadeu**

Resumen

Diez años después de la muerte de Franco, la escritora catalana Maria Barbal publicó *Pedra de tartera* (1985), una novela sobre la trayectoria vital de una campesina del Pirineo marcada por la Guerra Civil española. El objetivo de este artículo es demostrar que el éxito local e internacional de la obra reside en la capacidad de la voz narrativa por recordar el pasado desde el posicionamiento ético en contra de los seculares poderes patriarcales y el compromiso con la denuncia de la condición de la mujer. La obra de Barbal ha merecido una atención académica poco significativa, que además no ha profundizado en su dimensión de relato de guerra. Con el fin de situar *Pedra de tartera* en el corpus de narrativas de la memoria que abordan la Guerra Civil, proponemos una exégesis que pone el foco en el reconocimiento de la violencia patriarcal, bélica y postbélica que sufre la protagonista.

Palabras clave: Guerra Civil española, novela catalana, Maria Barbal, Pirineo, condición de la mujer.

Abstract

Ten years after Franco's death, the Catalan writer Maria Barbal published *Stone in a Landslide* (1985), a novel about the life story of a peasant woman of the Pyrenees marked by the Spanish Civil War. The aim of this paper is to prove that local and international success of the work lies in the ability of the narrative voice to remember the past from the ethical stance against the secular patriarchal powers and commitment to denouncing the woman's condition. The work of Barbal still has not had the academic attention that it deserves, especially as a war narrative. In order to place *Stone in a Landslide* in the corpus of the narrative of memory addressing Civil War, we propose an exegesis that places the focus on the recognition of patriarchal, war and postwar violence suffered by the protagonist.

Key words: Spanish Civil War, Catalan novel, Maria Barbal, Pyrenees, status of woman.

“la literatura hinca sus raíces en lo específico de una experiencia local para elevarse luego y extenderse, como la lucha por la justicia, hacia lo universal”. Claudio Guillén, *Múltiples moradas* (1998, p. 329).

INTRODUCCIÓN

En 1985, diez años después de la muerte de Franco, dos escritores noveles dieron a conocer sus respectivas obras sobre la Guerra Civil española: Julio

Llamazares publicó *Luna de lobos* y María Barbal *Pedra de tartera*. El paisaje de las montañas leonesas en Llamazares y las de la comarca pirenaica del Pallars en Barbal son espacios diegéticos en los que discurren violentos episodios enmarcados en la guerra. La ópera prima de Llamazares, que retomaba una de las líneas temáticas más espinosas de la novela española contemporánea, ponía las bases de lo que en pocos años se convertiría en una moda literaria que perdura hasta hoy, la de las novelas acerca de la guerra y la posguerra. La “explosión” del interés por la memoria (Müller, 2002; Huyssen, 2003) ha espoleado esta producción literaria, que a su vez se ha retroalimentado con estudios académicos respecto del tema, haciendo que este haya “cobrado especial protagonismo en el paradigma teórico de las humanidades” (Andrés-Suárez, 2011, p. 309). En el cultivo del género han participado algunos de los narradores más relevantes de los últimos decenios, conformando así un amplio contingente de escritores que constituyen, en expresión de Gérard Namer, un “grupo organizador de la memoria” (Sagnes-Alem, 2011, p. 328).

En cuanto al sistema literario catalán, no ha habido un auge de magnitud comparable. Sin embargo, algunas de las obras con más éxito de los últimos años abordan la Guerra Civil. Este es el caso de *Pedra de tartera*, una novela breve y de factura clásica, que es considerada ya una obra canónica y que goza de una importante proyección internacional, justamente por el hecho de ser contemplada como depositaria de la memoria de la conflagración bélica. A pesar de haber visto la luz hace ya más de treinta años, continúa siendo un activo literario vital (lleva ya cincuenta y cinco ediciones), como lo demuestra el hecho de figurar en los programas de educación secundaria en Cataluña, de ser obra recurrente en los clubes de lectura de las bibliotecas públicas, y de haber sido adaptada para la escena y estrenada en el Teatre Nacional de Catalunya, en versión de Marc Rosich (2011). Y en 2015 el gobierno catalán lideró la celebración del 30 aniversario de la novela: se realizaron actos literarios a lo largo de doce meses en toda la geografía catalana, y se publicó una edición conmemorativa revisada por la autora, en la que introdujo correcciones de léxico y de estilo, además de algún cambio en la estructura y la adición de un nuevo capítulo vinculado a hechos históricos de la Guerra Civil.

En nuestro artículo pretendemos demostrar que la clave del éxito de *Pedra de tartera* reside en su capacidad de articular una voz narrativa que imbrica la rememoración del pasado con el posicionamiento ético en contra de los seculares poderes patriarcales y el compromiso con la denuncia de la condición de la mujer. Por su temática eminentemente rural, evocada por un título de clara referencia telúrica que la aleja de la posmodernidad, la obra de Barbal ha merecido una atención académica poco significativa. Es más, suele ser encasillada con excesiva celeridad en varios estudios bajo la etiqueta de novela rural (Marrugat, 2014, p. 167-170), una clasificación muy poco productiva en los estudios literarios y que ha obstaculizado un acercamiento académico a la obra como relato de guerra.

Con el fin de enriquecer el corpus de estudios concernientes a Barbal presentamos una exégesis de *Pedra de tartera*. La lectura va a poner el foco en la visibilización de lo que supuso la violencia de la guerra y de la posguerra en Conxa, la protagonista, que sin ser consciente de ello, ya era víctima de la violencia menos explícita, pero siempre determinante, del patriarcado rural con la condición femenina.

EL AUGE DE LAS NOVELAS ACERCA DE LA GUERRA CIVIL

La Guerra Civil y la represión dictatorial tardaron un decenio después del fin del franquismo en despuntar como tema novelístico (Labanyi, 2007, p. 95). La publicación de *Luna de lobos* supuso el punto de partida de una continuada producción de novelas en el ámbito español, como *Beatus Ille* (1986) y *El jinete polaco* (1991) de Antonio Muñoz Molina, *La larga marcha* (1996) de Rafael Chirbes, *La hija del caníbal* (1998) de Rosa Montero, *El lápiz del carpintero* (1998, traducida del gallego) de Manuel Rivas, *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón y la trilogía *Episodios de una guerra interminable* (2010, 2012, 2014), de Almudena Grandes.

Durante las últimas décadas esta temática ha agradado tanto a los lectores españoles como a los de otros sistemas literarios. La ambientación dramática y el interés que suscita uno de los conflictos bélicos determinantes de la Europa del siglo XX siguen atrayéndoles. Muestra de ello es el número de reediciones y de traducciones que han visto la mayoría de las novelas más reconocidas. Hoy, ochenta años después del alzamiento militar, continúan siendo un éxito comercial, una moda que ha tenido como amplificador la adaptación cinematográfica y ha sido flanqueada por el cómic (Winter, 2006). Según Mario Martín (2012), ha llegado incluso a producirse “un cierto hastío o banalización del género” (p. 34), contra los cuales habría reaccionado Isaac Rosa publicando *El vano ayer* (2004) y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007). Esta proliferación de novelas responde a la voluntad de la sociedad civil de explorar en los hechos del pasado y de recordar a las víctimas, tal como han expuesto múltiples estudios (Luengo, 2004; Resina y Winter, 2005; Winter, 2006; Corredera, 2010). Una voluntad que, en el plano político, se tradujo en la aprobación de la Ley de Memoria Histórica el 26 de diciembre de 2007.

En este sentido, la novela catalana presenta un escenario menos denso. Sin embargo, algunos de los títulos más destacados que abordan la temática figuran hoy entre las novelas con más proyección internacional (Nopca, 2014), réplica amplificada del éxito doméstico. Este es el caso de la segunda novela más traducida del catalán, *La plaça del Diamant* (1962), de Mercè Rodoreda, editada en árabe, hindi, chino y, en 2013, de nuevo en versión inglesa, firmada por Peter Bush. Uno de los éxitos más recientes de la novela catalana acerca de la Guerra Civil es *Les veus del Pamano* (2004) de Jaume Cabré, de la que se han vendido más de medio millón de ejemplares. El gran éxito de ventas en Alemania a propósito de la celebración de la

Feria de Frankfurt de 2007, en la que la literatura catalana fue la invitada de honor, solo fue superado por *Pedra de tartera*, que, traducida al alemán en 2007 por Heike Nottebaum, tuvo un gran impacto crítico en la prensa alemana (Jané Lligé, 2012, p. 166) y hoy lleva ya vendidos más de 100.000 ejemplares en esta lengua. La versión alemana de la adaptación dramática de Joaquim Vila, traducida también por Nottebaum, fue estrenada el 23 de abril de 2011 en Das Meininger Theater.

En una entrevista realizada en 2011 Barbal explicaba:

Quan vaig arribar a la Fira de Frankfurt, havia fet una desena de lectures en altres ciutats alemanyes.

La reacció que conec millor és la del públic. Per una banda una gran curiositat sobre el fet de provenir de Catalunya i no escriure en castellà. Aquesta qüestió s'emportava un volum considerable de preguntes. Per l'altra, un interès molt sincer per la novel·la en si. El contingut, la forma, el rerefons històric i els punts de contacte amb Alemanya. En segon lloc, la reacció dels periodistes. En general, entrevistes fonamentades en la novel·la ben llegida. I els mateixos dos punts anterior. Catalunya-Espanya; la guerra i les seves conseqüències.

Des de març de 2007 fins a setembre de 2010 he fet més de trenta lectures per tot Alemanya (Jané, 2012, p. 165).

Este interés por la narrativa catalana de la guerra no ha decrecido. Prueba de ello es el reciente éxito de público y crítica de la traducción inglesa de *Incerta glòria* (1956), de Joan Sales, que fue presentada en noviembre de 2014 en la Biblioteca Británica por el traductor Peter Bush y el prestigioso historiador Paul Preston. Es significativo que Bush y Preston quisieran avalar, arropados en una institución tan emblemática, la llegada a Inglaterra de *Uncertain Glory*: más allá de su calidad literaria, fue la primera novela publicada en Cataluña que abordaba el conflicto bélico desde la perspectiva de los vencidos y en plena dictadura. Considerada como una de las diez mejores obras de ficción del 2014 por *The Economist*, Joan Sales ha sido comparado con Hemingway y Orwell por la prensa anglosajona (Oliver).

LA MEMORIA COMO FICCIÓN

Traducida al español por Anna M. Moix como *Canto rodado* (1994), la novela de Barbal (Trempe) relata la dura trayectoria vital de Conxa, desde la pubertad hasta la vejez, que discurre entre pequeños núcleos rurales del Pallars. La narración plasma una realidad atávica, anclada en tiempos premodernos, protagonizada por una figura femenina que sufre las injusticias de una sociedad patriarcal marcada por la violencia y la incomunicación. Desde la niñez, Conxa debe luchar por desenvolverse dentro de los parámetros de un *modus vivendi* eminentemente agrario y en un medio hostil de rigores climatológicos y orográficos de la alta montaña.

Pedra de tartera es la obra fundacional de lo que se ha convenido en llamar el *Cicle del Pallars*, aludiendo a la comarca pirenaica en la que se desarrolla buena parte de la acción de las obras que lo conforman: el volumen de relatos *La mort de Teresa*

(1986) y las novelas *Mel i metzines* (1990), *Càmfora* (1992), traducida al castellano por José Ferreras como *Alcanfor* (1998), y *País íntim* (2005), que apareció el 2007 en castellano con la rúbrica *País íntimo*, en versión de Rosa Maria Prats de la Iglesia. El *Cicle del Pallars* responde a la voluntad de plasmar el latido de un paisaje humano que se ha ido apagando, de dar fe de lo que significó la guerra para los habitantes de las comarcas pirenaicas de Lérida, que la autora conoció mediante testimonios orales de una generación anterior, y del posterior éxodo rural. En ningún caso se trata, pues, de textos autobiográficos ni de autoficción. Las vivencias transmitidas oralmente son el germen de un relato cuya naturaleza ficcional le permite a Barbal construir un mosaico conformado por múltiples núcleos narrativos. Así, nos encontramos frente a lo que Hirsch (1997) ha denominado “postmemoria”, ya que Barbal reconstruye unos hechos que tuvieron lugar en los paisajes y escenarios de su niñez, erigiéndose como mediadora del pasado de otros y salvaguarda de un patrimonio oral colectivo.

La brevedad y la sencillez de la trama, el estilo y la estructura narrativa de *Pedra de tartera* invitan a contemplarla como una obra menor. Por ello debemos tener en cuenta que asistimos a la ficcionalización como trabajo de memoria, en que la historia particular, minúscula, adquiere un valor sinecdótico de la memoria colectiva. En segundo lugar, la reconstrucción de la subjetividad se hace desde la experiencia del exilio de la protagonista, aunque el lector no lo sepa hasta el final de la novela, cuando se revela que la voz narrativa es un discurso retrospectivo, lo que obliga a reconsiderar la trama proporcionada a lo largo de la narración. Este detalle es relevante: el monólogo interior de Conxa es una revisión de vida realizada desde la reclusión en una portería de Barcelona, donde acaba su vida. En tercer lugar, aun sin mostrar en ningún momento una conciencia crítica respecto de los sucesos históricos que se describen en su vida, Conxa es portadora del testimonio de las mujeres de las zonas rurales, que además se situó en el bando de los perdedores. A pesar de la ausencia del relato épico propio de la narrativa bélica, se impone la tesitura elegíaca, de sentimiento de añoranza del pasado, de duelo por la pérdida del entorno y de las personas que habían conformado su círculo vital.

Conxa nos habla desde la vejez y el desarraigo, en una de las “ficciones que hacen memoria”, que deberíamos contemplar como una retrospectiva terapéutica más que historicista, ya que, según sostiene Di Marco (2003), se trata de “un trabajo de la memoria tendiente a (re)escribir de forma creadora las heridas y los trastornos ocasionados por la historia y sus terrores” (p. 10). En el contenido y en la forma, asistimos a una muestra de la ficción como ejercicio rememorativo. La gestión del trauma colectivo por medio de la escritura es lo que convierte esta aparentemente sencilla y local novela en una obra universal.

LA VOZ SUBALTERNA RELATA LA GUERRA

La Guerra Civil y el éxodo rural constituyen los ejes narrativos de las obras del *Cicle del Pallars*, en torno a los cuales se desarrollan historias de migración inspiradas en una dura realidad histórica. La guerra y la represión posterior, que se

revelaron especialmente cruentas en la zona (Gimeno), la pervivencia de los maquis hasta entrada la década de 1950 y el abandono por parte de la autoridad franquista conllevó un precario grado de bienestar y prosperidad para sus habitantes (Guirado, 2011, p. 192). Mientras que las novelas del *Cicle* publicadas con posterioridad a *Pedra de tartera* son primordialmente relatos de migración, en la obra fundacional del ciclo el foco temático es la Guerra Civil. El conflicto es contado desde la perspectiva de las figuras subalternas, las mujeres, sometidas a un sistema rural patriarcal, reforzado por el poder eclesiástico y el militar. Esta mirada subalterna de los hechos históricos y la facilidad por identificarse con el drama de la protagonista singularizan *Pedra de tartera* y explicaría, en buena parte, su éxito. Porque Conxa encarna a los derrotados que vieron cómo el final de la guerra no fue una liberación:

[...] mientras los vencedores pudieron dedicarse plenamente a superar sus pérdidas, los derrotados física y/o moralmente y sus familias se vieron condenados al peor de los castigos: ser cautivos en su propia tierra, en su propio pueblo, en su propia casa, desposeídos de sus derechos y estigmatizados de por vida –el franquismo no incluyó en sus planes ni el perdón ni la reconciliación (Ruiz-Vargas, 2006, p. 6).

El relato apenas plasma hechos históricos sino que, como en otros escritores que en los años ochenta establecen una nueva relación con el postfranquismo, cede el protagonismo a la imaginación y a la metaficción historiográfica. Según Mechthild (1999), siguiendo a Ansgar Nünning, el “interés de este planteamiento narrativo se centra en el proceso de reconstrucción de la historia, que hace pasar a un primer plano el caminar de la conciencia y la memoria, mientras que el relato de los meros hechos históricos retrocede a una segunda instancia” (p. 43).

En *Pedra de tartera* la Guerra Civil determina el desarrollo de la acción y la vida de la protagonista. El incipit se sitúa en la alta montaña pirenaica de principios del siglo xx, un territorio rural inhóspito. En el primer párrafo aparecen elementos etnográficos propios de las familias rurales pobres: la protagonista, a los trece años, se ve obligada a abandonar su hogar para ir a ayudar en la pequeña propiedad agrícola de unos tíos sin descendencia. A partir de aquí, los tres momentos vitales de Conxa –adolescencia, madurez, vejez– se corresponden con las tres partes en que se estructura formalmente la novela y tienen que ver con tres momentos de migración: cuando va a casa de los tíos, en Pallarès; cuando es trasladada hasta el campo de prisioneros de Aragón y, finalmente, cuando se instala en Barcelona. Cada traslado supone una ruptura, aunque el movimiento más traumático es el que ocupa solo cinco semanas de su vida: las de su reclusión en un campo de prisioneros. Su vida se divide en lo que fue antes y después de esa detención.

Los traumáticos hechos se sitúan en los primeros días de la guerra; empiezan una madrugada con la detención de Jaume, su marido, juez de paz de Pallarès y militante de Esquerra Republicana. A mediodía la detienen a ella y a sus dos hijas junto con otras mujeres y niños de Pallarès y de pueblos de alrededor, y empiezan su

periplo como prisioneras en condiciones penosas: “En nuestro colchón dormían seis personas de través. Había piojos [...] Malcomíamos, [...]” (p. 95). Pasarán por la cárcel de Montsent, después por la de Noguera y finalmente llegarán a un campo de prisioneros aragonés. Es allí cuando conocen el destino de Jaume:

Elvira se me echa al cuello y me abraza apretándome con tanta fuerza que casi me ahoga. [...] Y me hace callar. Madre, madre, los han matado a todos, esta madrugada, junto al puente. Me lo ha dicho un soldado de Montsent que me conoce [...] (p. 90-91).

Los episodios de guerra y sus consecuencias dan un vuelco a la vida de Conxa: “[...] me invadió una sensación de abandono, y lo que más me oprimía el corazón era no sentirme con fuerzas para hacer de madre” (p. 94). Derrotada y estigmatizada, decide sumirse en la rutina de la maternidad y del duro gobierno de la casa y la tierra. No será hasta la boda de su hijo menor que toma conciencia del paso del tiempo y de la apatía que ha padecido desde la guerra, como si no hubiera vivido: “Los años posteriores a la guerra formaban un punto fijo, inmóvil, siempre igual. Me había quedado detenida en aquella mañana en que los soldados llamaron a la puerta, o quizá me había perdido en el albergue aragonés” (p. 111). Este “punto fijo” contiene un periodo de más de veinte años, que se abre la noche en que la panadera avisa a Jaume: “Vete, Jaume, hazme caso. He oído decir que irán a por todos los que os habéis significado en algo” (p. 86) y continúa al día siguiente en la prisión de Montsent, donde Conxa y sus hijas pasan el primer día de cautiverio. La acción contra los habitantes de Pallarès es el correctivo aplicado por el asesinato de la guardia del puente de Algorri que las familias amenazadas necesitaban cruzar para pasar a la zona republicana. La reacción de los militares es inmediata: “Para conseguir la orden de detención contra los nuestros, dicen que consultaron a las familias ricas del valle y que algún cura también ha dado nombres” (p. 87), dice Conxa, aludiendo a la arbitrariedad de la represión que se dio en muchos lugares de España, orquestada por vecinos y familiares que se delataron por razones de envidias personales e intereses económicos (Gimeno, 1989, p. 56). Al desconcierto de Conxa por la detención de Jaume se suma la violencia implícita de la actitud de algunos conocidos: “Roseta de casa Sebastià asomó la cabeza por el balcón. Ella no tenía miedo; cuando pasaron por debajo del balcón, soltó una risita burlona. [...] Estoy segura: detrás de cada balcón, había un par de ojos, mirando” (p. 86).

Cuando Conxa vuelve a Pallarès, cinco semanas y media después, es consciente de que su situación ha cambiado por completo. Debe evitar hablar de la muerte de su marido, porque el temor de los vencidos a ser delatados o ejecutados “les obligó a silenciar su pasado, a ocultar sus ideas, a no poder llorar públicamente a sus muertos” (Corredera, 2010, p. 27). Su liberación significa el inicio de un largo duelo que no podrá ritualizar ni compartir:

Ni siquiera el vestido era de luto, porque mi muerto no era como los demás, era un asesinado al que hay que olvidar deprisa, y ante cuyo nombre hay que entornar los párpados y tapiar las bocas con cemento armado (p. 93).

Asimismo, la vuelta de la reclusión también supone el redescubrimiento de la vida cotidiana, la extrañeza de la normalidad en los quehaceres diarios vistos con los ojos nuevos de la tragedia, la certeza de su nueva condición de viuda de republicano:

Y saber, de verdad, que Jaume ya no era Jaume. Que se había ido como el viento y que no me sentía con fuerzas para respirar y actuar y ser como antes. Tenía una mano encima de la mesa que él había construido y sentí deseos de que la madera me desgarrara por entero para que no quedara ni rastro de mí (p. 100-101).

A esta apatía de Conxa alude el correlato simbólico de la piedra en un pedregal del título de la novela en catalán, este “canto rodado” cuyo movimiento está sometido al de las piedras de alrededor. El título denota la imbricación de la protagonista con el medio natural y evoca un entorno duro, alejado de la imagen bucólica de las montañas y estéril, como la vida de Conxa después de la muerte de Jaume: “Tengo la sensación de ser una piedra en un pedregal. Si alguien o algo atina a moverlo, me deslizaré rodando hacia abajo con las otras piedras; de lo contrario, me quedaré aquí quieta durante días y días...” (p. 86-87). Es la metáfora de la anulación que sufre como mujer y como vencida, arrastrada siempre pendiente abajo, también en alusión metafórica al desplazamiento desde la montaña hasta la planicie barcelonesa, en un descenso físico y anímico provocado por la Guerra Civil.

El drama de la protagonista reside en la imposibilidad de olvidar, en la amnesia postraumática. Por ello Conxa decide suicidarse, como otras víctimas de la Guerra Civil que “[...] defraudadas ante el olvido y abandono a las que fueron sometidas en la transición y la democracia optaron por quitarse la vida” (Corredera, 2010, p. 40). Sin embargo, cuando está a punto de precipitarse al río desde el desván, la tía frustra su único intento de terminar con el trauma y el duelo: “Arrastré un poco la cuna y la puse boca abajo debajo de la ventana. Iba a levantar el pie derecho para subirme a la cuna cuando oí un ligero ruido cerca. Tía me miraba con los ojos muy abiertos. Dijo: ¿no puedes dormir, nena?” (p. 107). Conxa quería que la cuna que Jaume había construido para el nacimiento de Elvira, la primogénita, fuese el escalón que le permitiera poner fin a una existencia que ya no siente como suya.

PODER PATRIARCAL Y VIOLENCIA: COSIFICACIÓN Y SILENCIO

A lo largo de la novela subyace la idea de que la vida en el ámbito rural está gobernada por un implacable orden patriarcal que establece roles y dinámicas familiares y sociales. De hecho, las tres partes en que se divide la novela, vinculadas a las etapas vitales de Conxa, se organizan en torno a Jaume: la primera parte culmina cuando se conocen y se enamoran. La segunda reproduce el modelo de vida de casada y la experiencia de la maternidad, que acaba socavando la complicidad entre Conxa y

Jaume, cada vez más comprometido ideológicamente con la República y más alejado del mantenimiento del ciclo familiar, que acaba recayendo solo en su mujer. Y la tercera es el relato de guerra, la viudedad y la capitulación vital de Conxa hasta su deslocalización del mundo que consiguió gobernar.

En la novela, la vida de las mujeres y la maternidad se rige según el sistema desigual de relaciones de poder que interviene en la construcción de un estereotipo femenino, con la concurrencia de la Iglesia católica, que también propugna un modelo de resignación, sacrificio, humildad y silencio, como se plasma en el incipit: “Estaba claro que en casa éramos muchos. Y me digo que alguien sobraba. Yo era la quinta de seis hermanos y, según decía nuestra madre, llegué al mundo porque Dios lo quiso y hay que aceptar lo que Él nos manda” (p. 9). Supeditada a este mandato, que la aleja del rescoldo paternofamiliar y fraternal, Conxa calla y obedece. Sin tener conciencia de ser víctima de un sistema que legitima las desigualdades de género, nunca se revelará contra la negación de su yo: desde pequeña ha aprendido que se la valora por su capacidad de trabajo y utilidad. El ejemplo especular de su madre, que solo conocía “trabajo y ahorro”, no le permite atisbar el derecho a la autorrealización personal. En este momento iniciático se instituye su constante sumisión a lo que otros deciden por ella, como reconoce ya en la vejez: “Quizá me había convertido en una roca dura, sencillamente, quizá nunca supe rebelarme” (p. 114). Esta actitud servil la hace mostrarse reservada con los tíos, desprovista de la filiación y el sentimiento de pertenencia a un lugar: “[...] pobre de mí, no era hija de la casa donde vivía” (p. 28). La construcción de la propia identidad se ve truncada por este primer traslado ajeno a su voluntad, que la aleja del universo del que procede: “[...] yo, a quien nunca nadie había preguntado qué quieres, no sabía decir no” (p. 30). Es el primer eslabón de pérdida de referencias de identidad. Significativamente, el lector no conoce su nombre hasta avanzado el relato, cuando Jaume lo bendice: “Pero Jaume me dijo que Conxa era un nombre que, al pronunciarlo, le endulzaba la boca, que era propio de cosa menuda y de azúcar, y que le gustaba mucho” (p. 33). La frase “Jaume me había ascendido a categoría de persona, y yo mezclaba agradecimiento y cariño” (p. 46) da cuenta de la fuerza del modelo de autoridad y sumisión que promueve el sistema patriarcal. El trato recibido desde bien joven no ha sido otro que el de la cosificación. Solo cuando entra a formar parte complementaria de la figura simbólica del universal masculino le es dada una identidad propia, cuando Jaume le otorga un nombre. Conxa no es sino una mujer a la que su hombre dignifica aceptando, como dice la protagonista, “mi incapacidad para sentirme libre” (p. 42).

El patriarcado impone no solo un orden social sino modelos de conducta, y establece los roles de género según el paradigma masculino de centralidad y el femenino de complementariedad. De ahí que Conxa se enfrente a un dilema cada vez que queda embarazada y reflexiona, presionada por el cumplimiento de la expectativa social, pero interiormente convencida de unas certidumbres que jamás articulará en voz alta:

Un niño será un hombre. Y el hombre tiene fuerza para la tierra [...] Pensaba en las casas que conocía bien, y ahí estaba la mujer, como el puntal más importante. [...] ¿Qué hacía el hombre? Dar la cara en los asuntos de fuera de casa. [...] Y yo pienso: ¿qué es una casa sin una mujer? Pero lo que todo el mundo decía desde siempre pesaba mucho (p. 45).

Consciente de cuál es su papel de mujer en el orden establecido, durante su tercer embarazo ya no desea tener un hijo para cumplir con el mandato social de dar un heredero, sino para ahorrarle las desventajas de ser mujer: “Quería un niño. No sé por qué. Quizá para que nos protegiera el día de mañana, para que solo obedeciera a su propia voluntad, para que no dijera está bien cuando está mal, para que no viera blanco lo que fuera negro” (p. 68).

La alienación de las mujeres que conlleva el sistema patriarcal las convierte en objetos –nunca sujetos con derechos– y, por tanto, pueden ser mercantilizadas. En el ámbito rural, los tratos mercantiles se realizan en los mercados, el mismo espacio donde se hacen las transacciones para la compra y venta de ganado. Es al mercado adonde el padre de Conxa la lleva para entregarla a su tío y también donde ella misma mandará buscar esposa para su hijo, porque allí se cierran tratos de bodas y se lleva a las chicas para ser “mostradas”:

[...] en el mercado, me encontré con el abuelo de casa Sastre de Torve. Me pidió que os dijera que se han fijado en Elvira para su primogénito. [...] el próximo lunes en el mercado podéis ponerlos de acuerdo para el visiteo; intenta convencer a tu marido (p. 77).

Las figuras masculinas se constituyen en símbolo de autoridad y superioridad. No es oportuna la iniciativa que puedan mostrar las mujeres, como en el caso de la tía de Conxa, que decide viajar hasta Barcelona para la Exposición Universal de 1929 y que suscita el enfado del marido, por el hecho de que su mujer pueda interesarse por algo “tan lejano y desconocido”. Otras veces la actitud de los hombres es condescendiente con las mujeres: Jaume quería que Elvira fuera a la escuela de Montsent, donde enseñaban más letras y cuentas. “[...] Le dije que estaría bien que también aprendiera a coser, y sonrió” (p. 55). Son también símbolo de esta autoridad los soldados que custodian a los prisioneros entre los que se encuentran Conxa y sus hijas y, en grado sumo, la autoridad eclesiástica, tan vinculada tanto al patriarcado como al franquismo. El párroco, aprovechando su poder de guía espiritual, se convierte en ejecutor del plan de represión y adoctrinamiento del régimen e instrumentaliza a las mujeres con el objetivo de hacerlas partícipes de la “salvación de España”. Por medio de los sermones, exhorta a conservar el orden “natural” y divino de las cosas: “Terminó dirigiéndose a las mujeres y dijo que debíamos guiar a nuestros maridos hacia Dios y conducirlos por el buen camino” (p. 74).

Conxa ha aprendido a callar, aunque el silencio es para ella una estrategia no siempre consciente. De un lado, identificamos el silencio impuesto por las circunstancias, por el hecho de ser mujer y no tener adquiridos los derechos para

emitir juicios o tomar decisiones; del otro, en el conflicto bélico, el impuesto al grupo social que no tiene derecho a la palabra. En otro orden de clasificación, a veces la estrategia es utilizada para la propia supervivencia: es el silencio que ella misma se impone después de la muerte de Jaume. Es también la imposibilidad de hablar ante las reprimendas de las autoridades franquistas y, ya al final, es la obediencia al hijo ante el miedo de perderlo lo que la obliga a acatar, una vez más, la voluntad de los otros sin posibilidad de réplica.

La imposición del silencio es la singularización de la violencia ejercida sobre Conxa a lo largo de su vida. Una violencia que el patriarcado personaliza en las mujeres y que ella sufre doblemente también como consecuencia de la Guerra Civil: no solo la reclusión en la prisión de Aragón, sino la imagen de los guardias que las custodian y miran con cierta intimidación a las chicas jóvenes; la violencia implícita en todo abuso de autoridad; la ejercida sobre las prisioneras que se ven obligadas a rezar (en castellano, no en catalán), a someterse a la condescendencia de los mandos del ejército vencedor: “Se ha acabado la vergüenza de este país. Gracias a Dios estamos salvados. Esperamos que su conducta no tenga mancha desde ahora. Si son buenas españolas, nada tienen que temer” (p. 99), y a callar: “Se empeñaban en que nos sintiéramos malos [...] Nos comportamos como si fuéramos mudas” (p. 100). Es la violencia que caracteriza las guerras civiles, la que se comete de forma intencionada contra los no combatientes de manera íntima y personal, la que carece de utilidad militar. En el caso de Conxa, la guerra le arrebató a quien la había dotado de identidad, provocando su progresiva anulación personal.

Al silencio impuesto por las vicisitudes de la guerra se le suma el que sobreviene cuando, ya mayor, su hijo decide trasladarse a Barcelona. Conxa no concibe la vida fuera de su casa, pero una vez más se impone el silencio y la resignación: “Si me hubiera atrevido a decir: dejadme aquí, quiero morir en esta tierra, no hubiera conseguido nada [...] No solté prenda, como si estuviera de acuerdo, como si la noticia no me hubiera sorprendido” (p. 115). Lo que da sentido a la vida es permanecer en su tierra, donde ha enraizado por medio del trabajo y las personas, sobre todo porque es el espacio de la incierta tumba del marido: “[...] la vida era quedarse cerca de donde me dijeron que habían enterrado a Jaume [...]” (p. 115). El drama psicológico de la guerra no desaparece con el fin de esta, como describe Ruiz-Vargas: “En definitiva, los sucesos traumáticos arrasan el mundo simbólico de la víctima y la sumen en una visión desencantada del mundo [...]” (p. 10).

Conxa no protesta ante un nuevo traslado impuesto por la autoridad masculina, esta vez, a una portería del Ensanche barcelonés. Desde allí, solo puede aferrarse a los recuerdos narrados en forma de revisión de vida, presentada por el tamiz de los años y la lejanía temporal y física, con grandes elipsis que son, a su vez, otra forma de silencio. El último capítulo muestra qué significa la ciudad para ella. Es no ser vista ni escuchada, es sentirse inútil y “es aprender a callar, a callar y a callar” (p. 118): es la sorda manifestación de su sensación de extrañamiento, de vacío, de abulia a la que la

ha precipitado su propio hijo. Con luctuosas palabras Conxa acaba el relato de una vida determinada por los poderes patriarcales: “Barcelona, para mí, es también algo agradable. Es el último peldaño antes del cementerio” (p. 118).

CONCLUSIONES

Pedra de tartera plasma la experiencia de la Guerra Civil narrada en primera persona por una mujer, encarnación de la sociedad civil lacerada por el conflicto, desarrollada en un recóndito pueblecito del Pirineo catalán. La siempre trabajosa y callada Conxa personifica uno de los colectivos más desfavorecidos de la posguerra en Cataluña por su triple condición de mujer, oriunda de una zona rural aislada y perteneciente al bando de los perdedores. Sin duda, el gran hallazgo de Barbal es el pacto ficcional que propone al lector: la novela es la plasmación de una experiencia personal muy verosímil, explicada por una voz narrativa en boca de una persona que desborda ingenuidad e inocencia, con un relato cercano a la oralidad. El monólogo interior, desprovisto de retórica y de complejidades psicológicas, propicia que los hechos narrados sean percibidos como hechos vividos.

Barbal da voz a las que callaron porque habían sido educadas en la sumisión, a las que quedaron al margen de los discursos hegemónicos que dan fe de la conflagración bélica. Reivindica así la memoria de las figuras subalternas, víctimas inocentes y olvidadas de la guerra fratricida. El relato vital de una aldeana humilde, aparentemente sencillo y desnudo de cualquier aliento épico, acaba erigiéndose en todo un alegato de justicia para con la condición de la mujer. La de Conxa es una historia universal, desprovista de hazañas memorables, desarrollada en escenarios crudos y brutales a pesar de estar lejos de los campos de batalla. Centenares de miles de mujeres en el mundo a lo largo del siglo xx han vivido historias similares a la suya.

Esta mirada subalterna de los hechos históricos es lo que distingue *Pedra de tartera*, génesis del universo literario del Pallars, y lo que puede explicar, al menos en parte, su éxito y la identificación que pueden sentir tantas otras mujeres con su protagonista. Barbal plantea una estrategia con la que persigue favorecer estos procesos de identificación y, así, promover la reflexión en torno a la subordinación de la mujer, por una parte, y a la recuperación del relato de la memoria, por otra. La prueba de que lo consigue es el reconocimiento que la novela continúa teniendo hoy entre lectores de otras geografías, a pesar de que nadie la compare con las obras de Hemingway ni las de Orwell.

Universitat Autònoma de Barcelona*
Estudios literarios, estudios de género
C. Barcelona, 85. Castellar del Vallès, 08211. Barcelona (España)
montserrat.gatell@e-campus.uab.cat

*Universitat Oberta de Catalunya***
Historia de la literatura, traducción literaria
Avda. Tibidabo, 39-43. 08035 Barcelona (España)
tiribarren@uoc.edu

OBRAS CITADAS

- Andres-Suárez, Irene. (2011). “Memoria e identidad en la novela española contemporánea: *El corazón helado*, de Almudena Grandes”, en *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Champeau, Geneviève et al. (ed.), Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 309-325.
- Barbal, Maria. (2004). “Barcelona, terra de promissió: el descobriment de l’anonimat”. Separata de *Catalan Review: International Journal of Catalan Cultura*, vol. XVIII, Nº 1-2, 225-230.
- Barbal, Maria. (2010). *Canto rodado*. Trad. de Anna M. Moix. Barcelona: El Aleph.
- Corredera González, María. (2010). *La Guerra Civil española en la novela actual: silencio y diálogo entre generaciones*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Di Marco, José. (2003). *Ficción y memoria en la narrativa argentina actual: La escritura como táctica*. V Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, La Plata. Disponible en www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.11/ev.11.pdf
- Gimeno, Manuel. (1989). *Revolució, guerra i repressió al Pallars (1936-1939)*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- Guirado, Carles. (2011). *Tornant a la muntanya. Migració, ruralitat i canvi social al Pirineu català. El cas del Pallars Sobirà*. Tesis doctoral, Departament de Geografia, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Hirsch, Marianne. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Huyssen, Andreas. (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Jané, Jordi. (2012). “L’impacte de la fira de Frankfurt a Alemanya”, en *Constel·lacions variables. Literatura en la societat de la informació*, ed. de Iribarren i Donadeu Teresa; Škrabec Simona. Barcelona: Editorial UOC, 145-186.
- Labanyi, Jo. (2007). “Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War”. *Poetics Today*, vol. 28 (1), 89-116.
- Luengo, Ana. (2004). *La encrucijada de la memoria: la memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la literatura contemporánea*. Berlín: Tranvía-Verlag Walter Frey.

- Marrugat, Jordi. (2014). *Narrativa catalana de la postmodernitat. Històries, formes i motius*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Martín Gijón, Mario. (2012). “Un cambio de paradigma en la novela de la memoria. Sobre *El vano ayer* (2004) y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007) de Isaac Rosa”. *Études Romanes de Brno*, vol. 33, Nº 2, 33-41.
- Mechthild, Albert. (1999). “La Guerra Civil y el franquismo en la novela desde 1975”. *Iberoamericana* (1977-2000), vol. 23, Nº 75-76, 38-67.
- Müller, Jean-Werner (ed.). (2002). *Memory and Power in Post-War Europe. Studies in the Presence of the Past*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nopca, Jordi. (2014). “Quina literatura catalana es llegeix al món?”, *Ara*, 20 de abril.
- Oliver i Alabau, Griselda. (2014). *Incerta glòria*, entre les 10 novel·les del 2014 segons *The Economist*. *Nívol*, 19 de octubre. Disponible en: <https://www.nuvol.com/noticies/la-gloria-certa-de-joan-sales-a-the-guardian/>
- Resina, Joan Ramon y Winter, Ulrich (ed.). (2005). *Casa encantada: lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Ruiz-Vargas, José María. (2006). “Trauma y memoria de la Guerra Civil y la dictadura franquista”. *Hispania Nova. Revista de Historia contemporánea*, vol. 6, 5-39.
- Sagnes-Alem, Nathalie. (2011). “El reto de la verdad en *Los rojos de Ultramar* de Jordi Soler, *El corazón helado* de Almudena Grandes y *Cartas desde la ausencia* de Emma Riverola”, en: *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*. Champeau, Geneviève et al. (ed.). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 327-341.
- Winter, Ulrich (ed.). (2006). *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert.