

L'ús discursiu de l'insòlit: una anàlisi des de l'inusual de la novel·la *Una història és una pedra llançada al riu* de Mònica Batet

The discursive use of the non-mimetic: analysing from the unusual the novel *Una història és una pedra llançada al riu* by Mònica Batet

Alfons Gregori

Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland

alfons@amu.edu.pl

<https://orcid.org/0000-0003-0121-2876>

Abstract

The object of study of this article is the non-mimetic novel *Una història és una pedra llançada al riu* (2023) by the Catalan writer Mònica Batet. This text, which presents several ideological readings, received the prestigious Crexells Prize for Narrative. The aim of this academic work is to argue that, for different reasons, this novel borders on the category of the unusual proposed by Alemany Bay. Its contemporaneity with Hispanic fiction assumed as unusual by a large group of researchers partially justifies this closeness. Though, the main reason supporting that claim lies in the discursive use by Batet of elements commonly belonging to different narrative modes of the non-mimetic. As a hybrid creation, the unusual resources employed in the novel contribute primarily to develop an uchronic reality intertwined with a marvellous tale, for finally introducing an allegedly fantastic option.

Keywords: non-mimetic fiction, the unusual, contemporary Catalan novel, Mònica Batet, ideology in literature

PRESENTACIÓ

Quan Mònica Batet (Pont d'Armentera, 1976)¹ va publicar la seva primera novel·la de la mà del XXV Premi Just Manuel Casero pels volts del seu trentè aniversari, bàsicament s'havia donat a conèixer mitjançant articles de caràcter assagístic sobre literatura en una revista semestral, com una derivació lògica d'haver cursat l'ensenyament de Filologia catalana a la Universitat Rovira i Virgili en la dècada anterior. Si bé aquesta revista, *bValls de Lletres*, tenia un abast més aviat limitat a l'Alt Camp, no tots els graduats en Filologia acaben publicant textos de reflexió teòrica sobre la creació literària, i menys de la qualitat i rellevància dels signats per Batet, una selecció dels quals va aparèixer en forma de llibre electrònic sota el títol *El lector ideal* (2010). També ha escrit contes, alguns dels quals dispersos en portals d'internet, antologies i revistes.

L'habitació grisa (2006), la seva primera novel·la, presenta un singular microcosmos que una jove Batet amb inquietuds artístiques ubica en un Camp de Tarragona ficcional, insòlit en la mesura que enllaça amb la imatge de civilitat cultural que ens poden evocar certes àrees centreeuropees i nòrdiques, les quals han constituït escenaris significatius en la vida i la creació literàries de l'autora. Així, d'una banda, les novel·les posteriors que ha publicat es localitzen en zones força més al nord de Catalunya: el títol i la il·lustració de portada de *Nou illes al Nord* (2019) ens porten a Escandinàvia; els esdeveniments de la novel·la editada de cara al públic juvenil *Cafè Berlevag* (2013) succeeixen fonamentalment a Nord-amèrica; i, finalment, la resta tenen lloc en indrets del Centre o de l'Est d'Europa prou indeterminats.² És el cas de les tres novel·les que, al meu parer, conformen de moment la columna vertebral de la narrativa de Batet: *No et miris el Riu* (2012), *Neu, ossos blancs i alguns homes més valents que els altres* (2015) i *Una història és una pedra llançada al riu* (2023).

Aquesta darrera, que va rebre el prestigiós Premi Crexells de narrativa, serà l'objecte d'estudi del present article, amb el propòsit d'establir raonadament fins a quin punt l'obra es podria vincular a la categoria de l'inusual, modalitat teòrica sorgida en el marc de l'insòlit com a categoria general que conté diversos tipus de literatura, distingibles entre si per les seves respectives funcions i efectes. No és sobrer dir que dins del debat acadèmic caldria evitar un ús generalista de termes com “fantàstic”, “meravellós”, “realisme màgic” o “narrativa especulativa”, qüestió que va més enllà, òbviament, del mer nominalisme i cerca establir taxonomies útils i vàlides en el marc dels actuals estudis literaris a escala internacional.³ A nivell històric, es pot afirmar que s'arriba a finals del s. XX amb una oferta complexa i variada de l'insòlit en la

¹ Voldria dedicar aquest treball a Carme Gregori, indiscutiblement.

² L'únic volum de relats de Batet, *Dins del cor de Chopin* (2020), sí que succeeix en un país concret de la zona: Polònia.

³ Per a una breu diferenciació de les modalitats de l'insòlit més rellevants, v. Roas (2011, p. 45-66).

literatura universal. Així, que s'hagin establert pautes per delimitar el fantàstic no comporta pas que no hi hagi una liminaritat amb altres modalitats de l'insòlit, com el meravellós, l'absurd o la narrativa especulativa. Es tracta de punts de contacte i fusió que a mesura que avança el s. XX esdevenen més presents, gràcies també a la implementació de tècniques metaficcional. Ja en el s. XXI ens trobem amb un desenvolupament d'aquest procés de complexització en forma de textos literaris cada cop més híbrids, és a dir, que els autors i les autores no sols combinen elements procedents de diferents modalitats, sinó que ho fan cada cop de manera més conscient, alhora que eviten arribar al grau de pastitx postmodernista.

És en el si d'aquesta hibridació que sorgeix la formulació teòrica de la narrativa de l'inusual, proposada i elaborada per Carmen Alemany Bay (2016a, 2016b), a la qual s'hi va sumar el seu deixeble Benito García-Valero, tots dos de la Universitat d'Alacant. Aquesta nova categoria ens la presenten com una expressió antimimètica contraposada a la codificació realista, tot i que, en el marc de les modalitats de l'insòlit, l'inusual se situaria en l'àmbit més proper a la realitat ja que s'apropia dels elements de l'insòlit com a formes discursives que usa de manera transversal i híbrida:

Estamos ante una literatura que nos plantea una ecuación asentada de nuevo sobre la base de la escritura elíptica y enigmática, pero con una inédita combinación de los términos: lo insólito con el realismo cotidiano, salpicados en ocasiones por el humor, en situaciones instaladas en aquella absurda resignación de raigambre cortazariana pero fluyendo ahora en un curioso vaivén entre lo racional y lo irracional aunque dentro del amplio espectro de lo real. Las ficciones inusuales no se instalan ni en lo maravilloso ni el realismo mágico, ni en la ciencia ficción, aunque en ocasiones [...] en su discurso puedan hacer uso puntualmente de estos géneros narrativos. Se trata de un tipo de ficciones que rebasan la realidad sin entregarse a la fantasía. De hecho, en lo fantástico lo real está al servicio de este: en lo inusual lo fantástico está al servicio de lo real. (2019, p. 310-311)

Els treballs acadèmics sobre la qüestió s'han centrat, de moment, en obres d'autores hispanoamericanes (principalment mexicanes) que empren veus narratives femenines per relatar les històries de l'inusual; per això es reivindica la feminitat com un dels trets d'aquesta modalitat (Alemany Bay, 2019, p. 321; García-Valero, 2019, p. 326, 336). Vegem-ho per exemple en el següent fragment:⁴

Sus personajes, siempre femeninos, narran desde la primera persona en una declaración de autoanálisis que apela al tono confesional: mujeres en tránsito, frágiles e inestables que referencian sus cuerpos, cuerpos invadidos [...], como línea argumental. [...] Estamos

⁴ García-Valero (2020, p. 27) va més enllà quan assegura que “aunque algunas de sus protagonistas sucumban, las narradoras de lo inusual practican lo que se ha propuesto como fantástico feminista en la medida en que al menos denuncian la situación de represión ejercida por el patriarcado en las estructuras sociales que dan entramado a las historias de estas narraciones”.

ante novelas que cuestionan constantemente sus relaciones con los otros. (Alemany Bay, 2019, p. 321)

García-Valero (2019, p. 327) no dubta a parlar de lirisme com a tret destacat: “He aquí una de las claves estéticas de lo inusual: las restricciones del lenguaje «realista» estándar y la necesidad de recurrir a un lirismo mezclado con lo insólito para que el personaje intente explicarse”. Algunes de les obres que han estat objecte d’estudi com a mostra de l’inusual són *Bestiaria vida* (2008) de Cecilia Eudave, *El animal sobre la piedra* (2008) de Daniela Tarazona, *Los ingrátidos* (2011) de Valeria Luiselli o *Distancia de rescate* (2014), de Samanta Schweblin. Cal afegir que, en el camp de la recerca, el plantejament s’ha trobat encertat i s’ha assumit a nivell metodològic per classificar i analitzar determinades obres.⁵

UNA HISTÒRIA ÉS UNA PEDRA LLANÇADA AL RIU: ENTRE EL REALISME I L’INSÒLIT

Constituïda per la presentació d’un conte popular inicial, vuit capítols, una mena d’epíleg⁶ i un annex amb la transcripció de cinc cançons, la novel·la de Batet resulta força més complexa del que podria semblar en un primer moment. Aquí la resumiré amb intenció didàctica. Dos nois que es coneixen en unes classes de ball a què els obliguen a assistir les respectives famílies s’inicien en l’estudi modern de rondalles tradicionals, amb una metodologia etnopoètica que trenca els esquemes tradicionals del seu país, immers en un règim autoritari, i, d’aquesta manera, plantegen qüestions que acaben tenint repercussions ideològiques. Un duu l’apel·latiu “El Folklorista” i l’altre “El Revolucionari”. El primer acaba sent detingut i assassinat pel règim per escoltar una de les cançons protesta al radiocasset del cotxe, composició d’un músic que després estudiarà la seva filla, l’Escoltadora de Cançons, la qual també passarà una temporada a la Universitat, per bé que més decantada cap a temes musicals, que finalment abandonarà. La noia té una breu relació amb un membre dels serveis d’intel·ligència del règim. Anteriorment, l’autòcrata havia decretat que es dibuixés una línia per separar en dues zones la ciutat on viuen els protagonistes, fet que enllaça amb la rondalla inicial i dona cos a l’esquema de conflicte polític que domina la narració. Finalment, gairebé d’un dia per l’altre i quan la situació econòmica de la mare

⁵ La gran majoria s’aproximen a un corpus d’autores hispanoamericanes: Calvo Díaz (2024), Casas (2024), Cervera Salinas (2018), Chávez (2023), García-Valero (2020), Ivorra Pérez (2022), Núñez de la Fuente (2021), Ruiz Bañuls (2020), Ruiz Pérez (2020), Sanchis Amat (2020). Sols he detectat un treball que inclogui una mostra de narrativa peninsular en castellà, en concret Vigna (2024), i un altre és eminentment teòric, Arroita (2024).

⁶ Apareix separat del vuitè capítol i s’hi expliquen els fets succeïts un cop eliminada la Línia.

i la filla és preocupant, el règim s'ensorra, la Línia és esborrada i acabem descobrint un parell de secrets extraordinaris.

Un sèrie de trets de la novel·la assenyalen que es tracta d'una ucronia, en el sentit que no podem inscriure el relat en la cronologia de la història real de la humanitat, si bé la narració sembla transcórrer en un període paral·lel a la nostra segona meitat del s. XX –per la tecnologia i alguns elements socioculturals que hi apareixen–. Una altra marca de novel·la ucronica la trobem en el fet que la localitat en què es desenvolupa principalment la història no pot ser identificada unívocament amb cap indret concret existent, ja que no s'hi esmenta el topònim en cap moment. De fet, malgrat que una part de la crítica hagi intentat assenyalar que es tractaria de la Romania sota l'òrbita soviètica, i més precisament Bucarest, segurament a causa de la menció en diverses parts del relat de Timișoara com una població relativament propera (Batet, 2023, p. 15, 60, 61, 111),⁷ el text mateix descarta que el país on viuen els protagonistes pugui ser Romania. Així, quan s'explicita que els dos joves dedicats a la investigació folklòrica volen assistir a unes jornades d'etnopoètica que s'han de celebrar a la Universitat de Timișoara, la veu narrativa afegeix que això suposarà que hauran de sortir del país (Batet, 2023, p. 60).⁸

Un tractament similar dels elements referencials es dona en la figura del dictador, el líder del gir totalitari que té lloc en aquell espai innominat. La presentació i els atributs del personatge que advertim al text encaixarien amb una visió global del polític autocràtic que es va reproduir arreu del món durant el s. XX. Així, seguint amb els referents del nostre món, en aquest cas a nivell històric i polític, la següent citació podria evocar tant la Xina de Mao, com la Rússia d'Stalin, el Portugal de Salazar i Caetano, l'Espanya franquista o la Síria d'al-Àssad, evidentment amb un ús figuratiu del llenguatge que caldria adequar a les denominacions i expressions pròpies de cada país: “Després entrava la mestra a l'aula i tots drets havien de cantar aquell nou himne: «El Dirigent és bo, el Dirigent és savi...»” (Batet, 2023, p. 161). Sigui com vulgui, en una d'aquestes caracteritzacions del líder suprem, sembla produir-se una focalització en aquella Europa central i de l'Est que ja havia estat escenari d'obres prèvies de Batet, i més específicament en la Polònia governada per Wojciech Jaruzelski:⁹ “Semblava

⁷ Per exemple, Puigdevall (2023) afirma que “l'autora tria la Romania espectral del dictador Ceaucescu per ambientar la seva novel·la [...]”.

⁸ En aquest sentit, la tradició de mantenir innominada o al·legoritzada la localitat central d'un relat no mimètic, i que aquest s'emmarqui en una zona més àmplia reconeixible toponímicament, ja es dona en la literatura catalana al *Mecanoscrit del segon origen* (1974), en què Pedroló ens situa en una Benaura inexistent, per bé que els personatges més endavant es desplacen de forma explícita a Barcelona i recorren indrets amb noms concrets de la zona mediterrània.

⁹ La imatge d'aquest general polonès es va popularitzar a Occident mitjançant la seva declaració de l'estat de guerra (o d'excepció, o llei marcial), que la televisió del règim va emetre a Polònia el 13 de desembre de 1981, presentant-s'hi com a cap del govern polonès (dins de l'estructura del Consell Militar de Salvació Nacional). Aquesta declaració havia d'impedir –suposadament– la invasió soviètica de la República Popular de Polònia, que no formava part de l'URSS tot i estar sota el control polític i militar

que els anys no passessin. Sempre amb aquell uniforme verd i les ulleres de vidres força gruixuts” (Batet, 2023, p. 178). Es tracta de referents que contribueixen a crear sentits en el marc del relat novel·lesc sense haver d’establir un lligam ferm amb el nostre món, i la dissolució de l’evidència, de la correspondència buscada, ens condueix a un terreny aliè al realisme psicològic dominant.

Així, doncs, aquests elements que tradicionalment situàriem dins d’un cert tipus de narrativa ucrònica, en la novel·la de Batet es vinculen més aviat a una nova formulació dins de l’insòlit que, com hem vist més amunt, duu el nom de l’inusual. Si una de les característiques primordials d’aquesta modalitat consisteix en l’ús discursiu d’elements que tradicionalment identificaven narracions no mimètiques, val a dir que en l’obra aquí analitzada adquireix una singular rellevància la gairebé constant reflexió que porta a terme la veu narrativa sobre el fet de contar, la construcció dels relats i la formulació artística de la llengua, així com els efectes que tot plegat pot tenir en primer lloc sobre els personatges, i també en el moment de la recepció entre els lectors o oïdors (si es tracta d’un relat oral). És a dir, ens trobem amb comentaris o digressions de nítid caràcter metanarratiu que enllacen amb una singular reelaboració de determinades modalitats de l’insòlit a fi de provocar en els lectors de la novel·la una reflexió més profunda sobre la naturalesa comunicativa humana i la imaginació com a font essencial de l’artifici novel·lesc. D’una banda, el text sobre el conte de la línia entronca amb el meravellós tradicional propi del folklore, el qual ben sovint s’ha llegit –seguint primer Freud (1986) en l’estudi de 1919 titulat “Das Unheimliche” i posteriorment Todorov (1970) en la seva introducció al fantàstic– com un àmbit ficcional que no problematitza l’estatus epistemològic dels fets que succeeixen en la trama –en contrast amb l’ominositat que desperten els esdeveniments inquietants narrats en contes i novel·les fantàstics–, però que sí podrien influir en actituds, comportaments i fets dels personatges ficticials de la novel·la. D’aquesta manera, es pot afirmar que des del conte meravellós inicial i al llarg del cos de la novel·la que conforma el relat ucrònic es produeix una onada en forma d’ecos que, tot i no formar part dels objectius d’aquest article, constitueixen una mostra de la complexitat narrativa de la novel·la.¹⁰

Aquest format del meravellós es localitza tant en el relat inicial esmentat, com en els fragments intradiegètics en què els personatges que es dediquen a la investigació etnopoètica presenten el contingut de determinats relats que recullen o que troben im-

de Moscou. La mateixa Batet ens parla de la importància de la història polonesa en la novel·la aquí analitzada, un interès que va néixer durant la preparació de *Dins del cor de Chopin*: “Per aquells contes ja vaig estar investigant, sobretot el que havia passat a Polònia quan es va declarar l’estat d’excepció. El fet d’haver llegit molt sobre el totalitarisme polonès també ha influït quan, a l’hora de crear una atmosfera per a *Una història és una pedra llançada al riu*, decidís que fos aquesta” (Milian, 2024, p. 52).

¹⁰ Alguns d’aquests ecos són de caràcter formal, com ara determinades expressions anafòriques, i d’altres remeten a certs elements del contingut narratiu. L’autora anomena aquest mecanisme “relat especular” (Milian, 2024, p. 50).

presos en llibres. Si anem al text inicial, descobrim unes escenes de violència brutalment escabrosa envers una noia, una forma evident de violència de gènere que arriba als límits del sadisme:

A la noia se l'enduen en una torre i allí passa cinc dies sense menjar. Després d'aquests cinc dies la porten fins a la línia. No deixa de suplicar-los clemència. Ningú se l'escolta. L'arrossegueu per terra, la despullen, li tallen els cabells davant de tots aquells homes que tornen a estar els uns davant dels altres amb l'esquena recta i sense permetre que els braços se'ls adormin. Només els diuen, Ara és vostra. Cada vegada que un d'aquells homes acaba de violar-la li escup als ulls i a la boca. Perd la consciència i mor l'endemà. (Batet, 2023, p. 13)

I no solament això, sinó que les contínues aparicions nocturnes de l'esperit de la noia al rei, en què li exigeix que la sepultin, provoquen que el monarca, desesperat, acabi perdent el seny i saltant de la torre més alta del castell. Malgrat tota aquesta violència, més pròpia de la narrativa fantàstica i de terror, finalment se sap que, un cop mort aquell que –tot i el seu poder– li negava sepultura i que un pelegrí hagi enterrat l'esquelet de la noia, l'esperit d'aquesta es dedica a ajudar els caminants que no poden trobar la via de sortida del bosc per on ronda. És a dir, en realitat ens trobem davant d'un relat meravellós del món preil·lustrat, aquell que no evitava les descripcions macabres, la crueltat i la violència extremes (curosament censurades pels folkloristes posteriors), però que justament es manté com a relat meravellós perquè el paradigma final en què se situa és el del domini d'un poder superior benèfic de caràcter moralitzador.

No podem obviar que, en el rerefons ideològic de la narració de Batet, el conte de la Línia evocaria la frontera física, política i psicològica que va significar el Mur de Berlín durant tota la Guerra Freda,¹¹ entre dues parts d'Europa, dividida per voluntats polítiques arbitràries (en el sentit que la decisió va arribar mancada de votacions realment democràtiques per totes dues bandes). En qualsevol cas, no es produeix una penetració del meravellós com a tal en l'escenari ficcional que identifiquem amb el nostre món, però sí –com s'ha apuntat abans– del meravellós en forma de continguts de natura etnopoètica vinculada a la recerca contracorrent d'uns joves investigadors o bé de referents simbòlics que poden identificar-se amb certs fets polítics, com ara l'ensulsiada de la majoria de dictadures del s. XX. Igualment, hi ha un interessant ús metanarratiu del conte de la Línia com a relat que afecta l'escenari ficcional que identifiquem amb el nostre món. Aquesta operació narratològica remet a una casuística més general, que seria la reflexió al voltant del pes i la influència dels rumors i les contalles populars –com a material etnopoètic transmès en qualsevol tipus de societat, antiga o contemporània– en la visió del món, la mentalitat i les actuacions de la pobla-

¹¹ Afirmar Batet: "l'autoritarisme m'interessa perquè, quan era petita, miraves la televisió i veies aquesta divisió entre Est i Oest, la Guerra Freda, la caiguda del Mur de Berlín" (Milian, 2024, p. 50).

ció. És a dir, en el cas del conte de la Línia, una capacitat imaginativa que a primera vista pot semblar fruit d'una cultura popular més aviat moralitzadora (la idea de la línia), en mans sense escrúpols pot esdevenir monstruosa. Aquí cal diferenciar dos paradigmes que ajuden a explicar el funcionament metanarratiu de la novel·la i els aspectes ideològics que hi van lligats: en el conte inicial, la línia es crea com a separació envers l'enemic en dues esferes que els governants volen presentar com a enfrontades a mort durant segles. En canvi, el paradigma que trobem en el cos ucrònic de la novel·la es fonamenta en la divisió d'un mateix col·lectiu en dos bàndols, dues zones partides per una línia, però sota un únic govern.¹²

En paral·lel al pes d'aquesta idea en el desenvolupament dels fets polítics que reforcen la ferocitat del totalitarisme no sols a nivell ideològic sinó també emocional, ja que la línia separa durant dècades famílies, grups d'amics o companys de feina i de classe, cal fer esment d'un altre procediment vinculat a la literatura no mimètica que també és emprat per Batet com a mecanisme narratiu. Es tracta de les figures amb noms de caràcter al·legoritzador que protagonitzen el relat. En els primers capítols de la novel·la (i també més endavant) són el Folklorista i el seu amic i col·lega El Revolucionari, que duen aquests epítets amb majúscula. No s'equiparen del tot a les al·legories tradicionals, en què el nom és una abstracció, sinó que s'adhereixen al model al·legoritzador¹³ en què els noms amb majúscula denoten una funció –la principal que duen a terme com a actants.¹⁴ Així, tots dos comencen el seu periple com a joves trencadors en la recerca etnopoètica de l'innominat país on habiten. Serà un d'ells qui adquirirà l'epítet de Folklorista, per bé que el seu company de fatigues també es dedica inicialment a aquesta tasca. El canvi de posicionament vital i l'adquisició d'un compromís ideològic incondicional comporten que s'atribueixi a l'altre l'epítet del Revolucionari. La filla del Folklorista, finalment, és la tercera protagonista que rep un

¹² Mentre que el primer paradigma remet a un model maniqueu i dicotòmic propi del pensament excloent, una visió d'ètnies incompatibles que encara observem avui en dia, però que es remunta a temps ancestrals, el segon paradigma ens confronta amb el fenomen de la biopolítica contemporània, en què les tecnologies del poder són capaces de crear limitacions i distorsions perceptives a la població per facilitar-ne el control en un règim totalitari.

¹³ Fem ús d'aquest adjectiu per evitar la confusió amb el model tradicional, que defineix Sayers (1963, p. 202): "Allegory is a distinct literary form, whose aim and method is to dramatize a psychological experience, so as to make it more vivid and more comprehensible". En la novel·la Batet no trobem un significat literal i un de figurat que corrien en paral·lel, sinó que l'obra es presta a interpretacions diverses, alhora que la veu narrativa no sol dramatitzar experiències psicològiques, sinó que els pensaments i el capteniment dels personatges es corresponen en bona part a l'expressió diversificada (poc conceptista) del gruix de la novel·la realista contemporània.

¹⁴ Sayers (1963, p. 214-215) aclareix que, en aquests casos, no és possible distingir clarament entre la persona i la personificació, entre la figura i la cosa figurada, combinant l'al·legoria "pura" amb figures al·legoritzadores, una tradició que ella observa des del poema renaixentista *Faerie Queene* d'Edmund Spenser. En la literatura contemporània de l'inusual, l'escriptora mexicana Cecilia Eudave realitza un exercici similar al de Batet a la novel·la *Bestiaria vida* (2007), en què els membres d'una família són designats per la veu narrativa mitjançant formes al·legoritzadores del bestiar escrites amb majúscules.

atribut al·legòric, en concret l'Escoltadora de Cançons. Per una banda, el fet que no finalitzi el doctorat resta academicisme a la seva figura, sent una escoltadora de cançons que sembla actuar d'acord amb uns paràmetres més lligats als afectes que no pas el seu pare, tot i que això no impedeix que també dugui a terme una tasca de recerca destacable (i trencadora) inicialment en l'àmbit de la música popular, i més endavant en la contemporània.¹⁵ Abans de ser, però, l'Escoltadora de Cançons, la noia és designada en alguna ocasió com la Filla del Folklorista, per la qual cosa el canvi a l'epítet que no esmenta el pare esquinça la submissió patriarcal que denota l'evidència de la filiació.¹⁶ En aquest mateix sentit, el seu epítet podria ser tal vegada una rèplica a les sirenes de l'Odissea, el cant de les quals feia embogir els homes. Així, ella seria una “escoltadora” de cançons sorgides en el si del sistema patriarcal que no es deixa emportar pel discurs ideològic que aquestes contenen: no es deixa adoctrinar. Això, a més, contribueix, d'una banda, a diluir la misogínia inscrita en les funcions de les sirenes del món clàssic, i, de l'altra, a enfortir la crítica als plantejaments patriarcals, amb un interessant joc semàntic: el grau passiu que marca el substantiu “escoltadora” passaria a ser alhora actiu, en un equilibri que completaria una imatge secularment esbiaixada de la dona.

Una lectura que seguiria l'esquema al·legòric consistiria a interpretar que el Folklorista i el Revolucionari representen, respectivament, les figures de l'intel·lectual i de l'activista, dos motors clau a Occident en el desenvolupament de la resistència contra l'autoritarisme o el totalitarisme. Curiosament, serà el Folklorista qui acabarà sacrificant la seva vida per motius ideològics, i no pas el Revolucionari, aspecte que ens permet observar com —en alguns casos— les funcions d'ambdós són intercanviables en el marc de la ficcionalització del combat contra les dictadures. En suma, si observem tot el que s'ha dit en relació als epítets, podem concloure que en la novel·la s'aplica un al·legorisme trencadís, fràgil i, per tant, distint del monolitisme que es donava en els textos antics en què l'ús “pur” d'al·legories prenia un caràcter força més rígid i pautat, alhora que unívoc a l'hora de presentar trets essencials del personatge encarnat sota aquella expressió. Es tracta, doncs, d'un ús més aviat discursiu d'elements propis del model d'escriptura al·legòric, que és una de les formes antigues de la literatura no mimètica.

¹⁵ En els estudis acadèmics dedicats a la qüestió, la música popular com a tal és la que correspon estudiar amb la metodologia pròpia del folklore, mentre que les formes artístiques que acaben interessant a la jove protagonista caldria considerar-les música popular contemporània, perquè es mouen en el marc de l'actuació (*performance*) d'uns intèrprets que —malgrat executar cançons de caràcter popular— de vegades són cantautors i s'insereixen en el terreny de la indústria musical, amb un mercat complex de productors, consumidors, discogràfiques, mitjans de comunicació de masses, etc. V. per exemple Frith (2007, p. 258).

¹⁶ Subratlla aquesta debilitat el fet que l'epítet pot aparèixer modificat en funció de l'adquisició plena (actual) o només potencial del tret que li dona cos. Així, per exemple, trobem “el Futur Folklorista” (Batet, 2023, p. 17), “el Futur Revolucionari” (Batet, 2023, p. 32) i “la Futura Escoltadora de Cançons” (Batet, 2023, p. 118).

Finalment, arribem al fenomen de la novel·la que més estretament es podria identificar amb el fantàstic. Se situa cap al final del relat per aconseguir un efecte ben propi d'aquesta modalitat literària, és a dir, la sorpresa ominosa que ens fa replantejar la nostra concepció del món (no sols del món ficcional). Així, descobrim que el narrador és, en realitat, el Folklorista ja difunt que explica la història des de la tomba. A banda de representar ficcionalment que hi hauria vida després de la mort, ens podem preguntar si aquest és un fet torbador que constitueix una amenaça pròpia del fantàstic envers la realitat referencial presentada: provoca aquesta continuïtat de l'existència en el més enllà una reflexió general sobre les lleis del món que considerem vàlides? El text ens vol suggerir una escletxa envers una altra realitat inconeguda, o simplement ens hi vol fer pensar? Anem per parts. Naturalment, hi ha un punt d'ominositat en el relat quan descobrim la identitat de la veu narrativa, perquè la veritat sorgeix en un entorn macabre i amb l'única menció d'un parell de pronoms febles, mentre el Revolucionari i l'esposa del Folklorista busquen el cadàver d'aquest entre els executats que el règim havia deixat al Gran Passeig de la ciutat com a advertència sobre la capacitat d'acarnissament de què és capaç si ho considera necessari per "pacificar" la població: "Ja no hi ha tanta llum, i s'han d'apropar més als morts. Llavors *em* veuen entre un noi jove i un home que ja deu tenir cinquanta anys. Ningú *m* ha tancat els ulls"¹⁷ (Batet, 2023, p. 204).

Ara bé, el Folklorista no mostra cap interès a presentar les condicions de la seva existència *post mortem*, sinó que la seva elocució tracta sobre afers com ara la voluntat de la filla de visitar la zona on suposadament va ser enterrat, i ens resumeix la vida que duen la dona i la filla durant la dictadura i els primers temps posteriors a la caiguda del règim. Sí que és cert que en el paràgraf final sembla voler contactar amb la noia, sense èxit, però igualment sense crear una tensió explícita que es derivi de la frustració del difunt, sinó que més aviat es confirma que l'esperit del pare ha estat molt unit (invisiblement) a la filla quan li ha estat possible. Curiosament, és ella qui llança una afirmació lapidària: "Estic cansada de pensar en els morts" (Batet, 2023, p. 206), i seguidament podem interpretar que l'ànima del Folklorista ha complert la seva missió en els llimbs entre el món i la vida eterna, ja que tots dos travessen "una línia inexistent" (Batet, 2023, p. 206), per bé que probablement en direccions diferents: sembla raonable pensar que ella segueix amb la seva vida sense el pes de la mort del pare i sense la visió negadora del passat de la mare. En aquest sentit, podríem enllaçar aquest final amb dues obres importants de la literatura catalana, en concret *Solitud* (1905) de Víctor Català i un altre cop el *Mecanoscrit del segon origen*: en els tres casos, de manera simbòlica es deixa un final obert en què una dona encara el futur sense el llast de l'ordre patriarcal.

Si tornem a la qüestió de la modalitat no mimètica, és cert que Roas ha afirmat en diferents ocasions que una veu narrativa pòstuma relata necessàriament un text

¹⁷ En aquest cas la cursiva és meva.

fantàstic,¹⁸ però en el cas de la novel·la de Batet manquen dos elements que considero clau a l'hora de provocar una ominositat plenament fantàstica: l'expressió esglaiadora a l'entorn d'aquesta ominositat en la veu sofrent del mort que parla amb la consciència d'haver finat, com en el cas del relat de Javier Marías “La vida y la muerte de Marcelino Iturriaga” (Roas, 2005, p. 206); o bé, la violació dels nivells narratius, és a dir, una metalepsi consistent en el fet que el narrador difunt –com a tal heterodiegètic– tingui presència i capacitat d'influència en el nivell ficcional de la realitat dels vius, cosa que permetria la penetració de l'amenaça pròpia del fantàstic en aquest darrer pla ficcional. Cap d'aquests dos supòsits es dona en el relat de Batet. En realitat, l'estat espiritual del mort li permet narrar elements dispers de la realitat en el temps i l'espai, és a dir, a través d'una justificació lògica dins de la ficció (la seva condició espectral) la novel·la s'aproxima a l'omnisciència. D'altra banda, a les motivacions que fonamentarien l'ús de formes al·legoritzadores en la novel·la (especialment en el cas del Folklorista), s'afegeix una raó relacionada amb aquesta veu d'ultratomba. Em refereixo al fet que l'expressió epítètica de distanciament permet explicar de manera més convincent que el personatge parli d'ell mateix en tercera persona. Seguint amb la veu narrativa, ja s'ha comentat l'èmfasi dels investigadors dedicats a l'inusual a l'hora d'establir que qui pren la paraula és una dona, cosa que no és el cas en la novel·la de Batet, malgrat el pes de la protagonista dona, en la qual focalitza una part important de la narració.¹⁹ Apareix, no obstant, un altre element a tenir en compte en aquest cas: la condició de víctima (del règim) i de figura absolutament inerm (com a difunt) de la veu narrativa de relat, que ens parla, doncs, des d'una condició subalterna i d'invisibilitat similar a la femenina en una societat patriarcal.

CONCLUSIONS

Després d'una primera lectura atenta, un lector informat podria arribar a la conclusió (prou lògica) que la novel·la de Mònica Batet *Una història és una pedra llançada al riu* forma part de la modalitat del fantàstic i que s'hi fa un ús extensiu de procediments d'estranyesa que en reforcen el caràcter no mimètic, en especial els elements vinculats a les rondalles meravelloses i les formes al·legoritzadores. A més, les referències al món de les rondalles populars adquiririen una dimensió propera al fantàstic a causa del recurs de situar determinats continguts etnopoètics en paral·lel amb la realitat ucrònica que conforma el cos de la narració.

¹⁸ “En este tipo de relatos lo imposible surge de la propia emisión de la historia, que, al mismo tiempo, convierte también la lectura en un acto fantástico” (Roas, 2011, p. 171).

¹⁹ Cal afegir que la crítica inicial ha incidit especialment en aquest punt. V. per exemple el pòdcast elaborat per Laia Badal (2025) en el marc del projecte de la UOC “Lectures resistents”, pòdcast en què s'analitza curosament la violència masclista de l'obra.

Tanmateix, si bé una identificació per separat d'aquests aspectes conduiria a la conclusió esmentada, una reconsideració del conjunt d'acord amb la perspectiva exposada per Alemany Bay i García-Valero en relació al concepte de narrativa de l'inusual ens inclina a observar aquelles conclusions com a preliminars, i a prendre en compte que la novel·la de Batet presenta elements fonamentals d'aquesta nova categoria de l'insòlit. En concret, tal reconsideració vindria propiciada per l'ús discursiu dels elements no mimètics com a recursos emprats per explicar i reflectir en primera instància una realitat (ficcional) que, en general, no pretén trencar les normes del nostre món, sinó reflexionar sobre aspectes generals de la humanitat: la llibertat i la violència en el marc de l'ús del llenguatge a nivell artístic i funcional. En aquest punt, val la pena afegir que, en el final compartit pel pare i la filla quan travessen la línia invisible, s'estableix una igualació d'estatus entre el representant d'una Llei del Pare desactivada i la filla, que se'n separa, però a fi de cercar un futur d'autonomia plena, un acte que pot ser llegit perfectament dins dels paràmetres del feminisme.

En tot plegat cal tenir en compte un aspecte no banal en el cas dels estudis de literatura comparada. Em refereixo al fet que la novel·la de Batet és coetània a les obres de l'àmbit hispànic que han estat assumides dins del corpus de l'inusual. Aleshores, el repte s'objectiva en dues vies de futur: d'una banda, la recerca de narrativa en llengua catalana que encaixi en (o s'aproximi a) la categoria de l'inusual, i, de l'altra, la mateixa investigació en altres sistemes literaris no hispànics del món occidental. *Last but not least*, en l'horitzó albirem la possibilitat d'ampliar la definició de l'inusual per incloure-hi obres com ara la novel·la analitzada de Batet, qüestió que caldrà treballar a mesura que es vagin desenvolupant les dues vies de futur esmentades.

AGRAÏMENTS

El present treball s'enquadra en el projecte de recerca "Realismo mágico ibérico en el siglo XXI: análisis comparado y cognitivo de una narrativa postsecular (IBERMAGIC21)" (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades PID2024-157077NB-I00).

BIBLIOGRAFIA

- Alemany Bay, C. (2016a). *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave: novela corta, novela de laberintos, novela de lo inusual. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 68, 103-118.
- Alemany Bay, C. (2016b). Narrar lo inusual. *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave y *El animal sobre la tierra* de Daniela Tarazona. *Romance Notes*, 56 (1), 131-141. <https://doi.org/10.1353/rmc.2016.0013>
- Alemany Bay, C. (2019). ¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual. Dins N. Álvarez Méndez & A. Abello Verano (eds.), *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)* (p. 307-324). Madrid: Visor.
- Arroita, J. (2024). Ontologías y fronteras espectrales: las (des)presencias como figuras liminares en las narrativas de lo insólito. *Cuadernos de Aleph*, 17, 7-25. <https://doi.org/10.5281/zenodo.14888083>
- Badal, L. (2025). Mònica Batet: *Una història és una pedra llançada al riu*. *Lectures resistents* [Arxiu de veu], 22.05. <https://www.youtube.com/watch?v=dMdtQIVvc9k>
- Batet, M. (2010). *El lector ideal*. Terres de l'Ebre: Petrópolis.
- Batet, M. (2023). *Una història és una pedra llançada al riu*. Barcelona: Angle Editorial.
- Calvo Díaz, K. A. (2024). La minificción fantástica e inusual centroamericana: una aproximación a la narrativa escrita por mujeres. *Artífara*, 24 (2), 205-219.
- Casas, A. (2024). Maternidades monstruosas: (in)fertilidad y reproducción en la narrativa corta de Valeria Correa Fiz. *Estudios Filológicos*, 73, 301-318. <http://doi.org/10.4067/s0071-17132024000100301>
- Cervera Salinas, V. (2018). El fantasmagórico horror de lo banal o *La primera vez que vi un fantasma*. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 47, 425-433. <http://doi.org/10.5209/alhi.66792>
- Chávez, M. (2023). De lo íntimo a lo inusual. Una entrevista a Daniela Tarazona. *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, 27. <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i27.502>
- Freud, S. (1986). *Obras Completas, XVII: de la historia de una neurosis infantil (el «Hombre de los Lobos») y otras obras (1917-1919)*. Trad. J. L. Etcheverry. 2a ed. Buenos Aires: Amorrortu.
- Frith, S. (2007). *Taking popular music seriously: Selected essays*. Aldershot: Ashgate.
- García-Valero, B. (2019). Para una teoría general de lo inusual. Procedimientos lingüísticos, planteamientos estéticos. Dins N. Álvarez Méndez & A. Abello Verano (eds.), *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)* (p. 325-338). Madrid: Visor.
- García-Valero, B. (2020). Los trazos en el cuerpo, el cuerpo a trazos, imaginario, lirismo y alteridad interior en la narrativa de lo inusual escrita por mujeres. *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, 8 (1), 17-34. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.646>
- Ivorra Pérez, M. (2022). Del monstruo fantástico al lector empático: una aproximación neurohermenéutica a la narrativa de Cecilia Eudave. *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, 10 (2), 165-186. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.915>
- Milian, À. (2024). Mònica Batet: “Les societats en crisi generen l'art veritable”. *El Temps*, 2093, 23.07, 50-53.
- Núñez de la Fuente, S. (2021). La narrativa inusual en la literatura mexicana: un estudio sobre *Los ingravidos* y *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli. *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, 9 (2), 83-106. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.733>
- Puigdevall, P. (2023). *Una història és una pedra llançada al riu*, de Mònica Batet: Des de l'estranyesa. *El País*, “Quadern”, 10.03, p. 3.
- Roas, D. (2005). Perdidos en Redonda: Javier Marías y lo fantástico. Dins I. Andres-Suárez & A. Casas (eds.), *Javier Marías: Grand Séminaire de Neuchâtel, 10-12 de diciembre de 2003* (p. 217-230). Madrid: Arco/Libros.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Ruiz Bañuls, M. (2020). La narrativa juvenil de Cecilia Eudave: una propuesta postmoderna entre lo fantástico y lo inusual. *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, 8 (1), 93-111. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.656>

- Ruiz Pérez, N. (2020). La metamorfosis del “Yo-Piel” y el cuerpo vacío/invadido a través de la narrativa de lo inusual en *Moho*, de Paulette Jonguitud Acosta. *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, 8 (1), 49-69. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.650>
- Sanchis Amat, V. M. (2020). El cuerpo habitado y la exploración de la identidad: figuraciones de la narrativa de lo inusual en *La primera vez que vi un fantasma* (2018), de Solange Rodríguez Pappe. *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, 8 (1), 157-177. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.651>
- Sayers, D. L. (1963). *The Poetry of Search and The Poetry of Statement and other Posthumous Essays on Literature, Religion, and Language*. Londres: Victor Gollancz.
- Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. París: Gallimard.
- Vigna, G. A. (2024). El devenir animal de los cuerpos femeninos en tres cuentos de escritoras insólitas de habla hispana. *Feminismo/s*, 43, 341-363. <https://doi.org/10.14198/fem.2024.43.13>