

ACTUALITAT DEL NARRADOR DEL GRUP DE SABADELL

►►► amoroses com a tema central, sí que en són el desllorigador de la trama: la promesa del protagonista l'abandona pocs dies abans del casament i provoca la insatisfacció, i posterior follia d'aquest; ja només s'interessarà a perdre objectes cada cop més increïbles (per retrobar-los després fins a perdre's ell mateix) —es diu Lluís Frederic Picàbia, cognom que el relaciona directament amb el dadaisme. A *Quo Vadis, Sánchez?* (1931), el protagonista, "En Sánchez, aquest fruit sense madurar que tan freqüentment ens ofereix la natura, a no ésser per l'esport, què comptaria en el vast panorama on es mou la humanitat?" és salvat per l'esport. La novel·la és d'una actualitat esportiva. A *Era una dona com les altres* (1932), en Manyosa —quina ironia— té el problema contrari al Ramon-Maria de *La magnitud de la tragèdia*. A *Judita* es dona el joc de referències burlesques en el mateix títol: per paronomàsia ens du a *Julita*, de Martí Genís i Aguilar, que, a més, havia estat reeditada

el 1929 a *Les ales esteses*. Totes dues protagonistes pateixen de malalties indefinides, estats febrils i acaben autodestruïnt-se. El que separa les dues novel·les —a més de l'abismal diferència d'estil, les tècniques narratives o els espais que embolcal·len l'acció— és el tractament del tema del fracàs amorós. El context cultural i social ha canviat i els tòpics que el romanticisme de *Julita* (1874) mostrava: el natural malaltís de la dama, la fusió platònica de les ànimes dels amants i el suïcidi de la protagonista es converteix en un estirabot a la novel·la de Trabal; converteix el romanticisme en ironia; descriu la realitat de l'amor tan profundament observada de prop i alhora se'n distancia tant que acaba per ridiculitzar-la, retratar-la; es la tècnica de l'estranyament, del distanciament, de Kafka. Segons Oller, el receptor anònim de les disset cartes que formen *Judita* és l'autor; usa així el recurs irònic del distanciament. El tema del paradís perdut és sempre narrat des del punt de vista masculí, és a dir, s'enfoca des d'un angle totalment diferent als de *Fanny* (1929), *Laura a la ciutat dels sants* (1930), *Aloma* (1937) i *Madame Bovary*. Si el 1857 es va seguir una causa contra Flaubert al Tribunal Correccional de París per la immoralitat de la novel·la, *Judita* seria amoral. A la novel·la de Trabal no hi ha cap obligació matrimonial que els obligui a romandre junts ni cap amant que justifiqui el fracàs de la relació amorosa. I així, amic de la infantesa de la

protagonista, fa de contrapunt de tots dos i simbolitza l'amistat pura, sense sexe directe, transparent i duradora. L'última part de l'obra —la destrucció de la relació de felicitat i sinceritat reflectida en l'ús dels cacofònics diminutius dels seus noms: Abrahamet i Juditeta—, la viuen tots dos protagonistes amb l'única vida social possible, la relació amb una natura que s'ha tornat agressiva i inharmoniosa, com l'enyorada passió de tots dos. Aquí és potser on radica l'error, en l'aïllament total.



ARXIU

Carles Riba troba l'obra explosiva (i el final encara ho és); una immolació, un atemptat al matrimoni. No parlar-ne, elimina aquest conflicte moral i fa que *Judita* avanci cap a l'epicentre de la indagació del fracàs de la relació de parella, despallada de les circumstàncies temporals i tribals.

DIMINUTIUS

Quan s'usen els diminutius dels antropònims? Què són els canvis de nom a *Judita*? El tema de posseir a partir del nom és clàssic: anomenar és posseir. La transformació dels noms de la protagonista de *Judita* (Lídia, Judit, Judita, Juditeta... amb variants: Lidotxka, Lidunya, Lidok...) correspon a diferents estadis de la seva relació, i es relaciona amb la distància interpersonal, que acabarà per desaparèixer en el moment de la utilització dels diminutius d'aquests noms i apareixerà el desamor. En contra de la idea superficial popular que els diminutius impliquen únicament afecte, tenim —a més de *Judita*— *L'escanyapobres*, de Narcís Oller, on la utilització dels diminutius dels noms dels protagonistes també marca un canvi de distància interpersonal: "Tal moltó escuat anà per llana i tornà esquilat. Així anaren obrint-se l'un a l'altre, i potser arribaren a creure i tot que s'estimaven, almenys ella, el dia que, concertant les esposalles, la vidua li digué Olegueret i ell mastegà la paraula Tuietes". Amb la posterior davallada i final desaparició d'un dels membres del matrimoni, en aquest

cas el component masculí; fixem-nos que tant l'Oleguer com la Lídia donen títol a les dues novel·les, però amb un altre nom. Un altre cas que ratifica de manera prou clara la diferència entre un nom propi i el seu diminutiu el trobem en l'altra novel·la preferida de Trabal, potser la més agosarada, *Temperatura*, on Anna, la protagonista, es divorcia del seu marit perquè aquest l'anomena Anneta i ella és diu Anna. Anneta és una altra. Noms. Pronoms. Incògnites. L'autor de les cartes que formen *Judita* (en què —apropant les autèntiques i perennes realitats—, com a l'*Espill* de Jaume Roig, el narrador protagonista també roman a l'anonimat; no serà cridat perquè en veritat no arriba a ser posseït veritablement per cap dona, alhora que ell no n'acaba posseïnt cap felicitat), contràriament a la rellevància de les metamorfosis dels noms de Lídia o Judit, del protagonista no se'ns revela mai el seu nom. El fet que Lídia no arribi a cridar-lo mai pel seu

nom veritable és força significatiu. És que potser Lídia estima un home diferent del protagonista, Abraham, una projecció seva que no coincideix amb la personalitat del narrador. I alhora, el narrador protagonista està enamorat de Lídia i no de la persona que s'amaga realment sota aquest nom: Judita. La novel·la tracta el tema del paradís perdut, l'enyorament de les relacions reals, al començament dels començaments, abans de la unió carnal, seguint la Bíblia. El bes és el més idealitzat dels contactes amorosos; en fer l'amor erròniament es destrueix l'esperança de pujar un esglaó més en l'escala de l'amor-desig; el sentir-se parent de les bèsties és l'inici de la davallada. L'altra riba. L'enamorament és un estat merament humà i de l'acte sexual també en gaudeixen les bèsties. Així, Judita sofrirà un procés d'animalització coincidint amb el canvi de nom: apareixen cargols, escarabats i cignes. Però al tema de la comunió carnal s'uneix a *Judita* el tema de l'engany i la mentida. El correlatiu objectiu: a la lletra tercera, la protagonista pregunta a l'autor de les lletres si al seu país hi ha jueus; aquest —que aleshores desconeix la veritable identitat de Lídia— li respon: "No tenim jueus ni ganes

[...] No, al nostre país avorrim als jueus: nosaltres som pitjors que ells. Aquí no hi tindrien la vida. Catalans i jueus només l'odi poden suscitar". Lídia intenta mantenir en secret que és jueva. A la carta XII, el narrador protagonista trenca les normes de la confiança i mira el passaport de Lídia sense ser vist, bé que fins la carta XIII no se'ns revelarà el secret: Lídia no és Lídia. És jueva i es diu Judit. Aquest canvi de nom precedirà les relacions carnals. La parella, després de visitar el lloc on va néixer el narrador protagonista, que a part d'escriure no sabem mai a què es dedica, abandona Europa i marxa a viure en una platja de Califòrnia, Judit no és únicament el nou nom de Lídia, el seu nom originari, sinó que és la seva veritable personalitat bruta, gandula, maniàtica, petitburgesa, adjectius que Lídia encobria. Però a diferència de les esgarriances que li van produir al principi el nom de



ARXIU

Lídia, aquí és a l'inrevés; el nom l'encisa, però acaba per rebutjar la dona que hi ha al darrere. Així doncs, ¿són els noms que fan les persones o a l'inrevés?
A *Judita*, el canvi de nom de la protagonista coincideix o precedeix el pas de l'amor intel·lectual a l'amor foll. Per tal d'enfortir el contrast entre Lídia i Judit, passem dels espais totalment tancats, com a *Les enfants terribles* (1929), de Cocteau, a un espai absolutament obert —la platja— i l'aigua que tant havia amansit la febre

Carles Riba troba 'Judita' explosiva (i el final encara ho és); una immolació, un atemptat al matrimoni

(produïda per l'enamorament) de Lídia desapareix i els envaeix una sequera. La passió, que havia fet que el narrador protagonista fins es mengés els ulls de Lídia, ha desaparegut. (*Le chien andalou*, de Buñuel, es va estrenar el 1928). Aquest canibalisme també és present en altres obres de Trabal com a *Temperatura*, quan l'Alec es menja els peus d'Anna, o a *L'home que es va perdre*, quan Lluís es menja Silvia.

NOMS BÍBLICS

L'hostilitat de la natura encaixa a les connotacions dels noms bíblics d'aquesta part final on les despulles de l'amor ridiculitzen el paisatge ple de diminutius: puntetes, paradiset, floretes petites... Judit mata Holofernes després de seduir-lo. Aquí, Judit ha mort l'amor que el narrador protagonista sentia per Lídia. Aquesta sent un plaer immensurable en cridar-lo pel nom d'Abraham: tots dos abandonen la llar, la pàtria i marxen a altres terres. Abraham sacrificaria el seu fill Isaac perquè Iahvé li ho demanava. El narrador protagonista se sacrificarà a ser anomenat Abraham. Però la cosa no s'atura aquí i quan el narrador protagonista té alguna esperança de retrobar l'amor perdut, Judita s'apressa a escalfar-la amb els seus crits monstruosos: Abrahamet! I serà precisament aquest últim crit que la separarà del narrador protagonista, darrer contacte que la lligava a aquest món, per sempre. L'autor de les cartes ja no se sent identificat amb aquest nom i, finalment, aconsegueix treure-se'l del cap, alliberar-se de la

que un dia havia estat la seva estimada. L'estirabot final ha trencat la relació sense que els protagonistes n'arribin a saber ben bé els motius. ¿Potser la relació de parella és impossible? ¿No hi ha manera que un home i una dona s'apropin absolutament sense que la imatge, els seus detalls i el propi amor es distorsioni? Per acabar, citaré el final de *Temperatura* (1947), que Trabal va escriure abans de morir, l'any 1957, a Xile. Després d'haver escrit novel·les com *Judita* o *Vals* (1936), on el protagonista no aconsegueix decidir-se per una dona en concret, sinó que balla amb totes elles i el desenllaç ens deixa entreveure que així continuarà, ens confessa, irònicament o no, el que sembla ser una veritat indefugible: "L'única manera de viure en qualsevol temps, és ajuntar-se, sols, molt sols, ben sols, un home i una dona. L'un per a l'altre. No l'un de l'altre. Si no es troben, si mai no es produeix l'encontre de la parella precisa, la vida falla. Falla sempre. Si la parella pot ajuntar-se... això, i només això, és l'única felicitat. I això és tot".