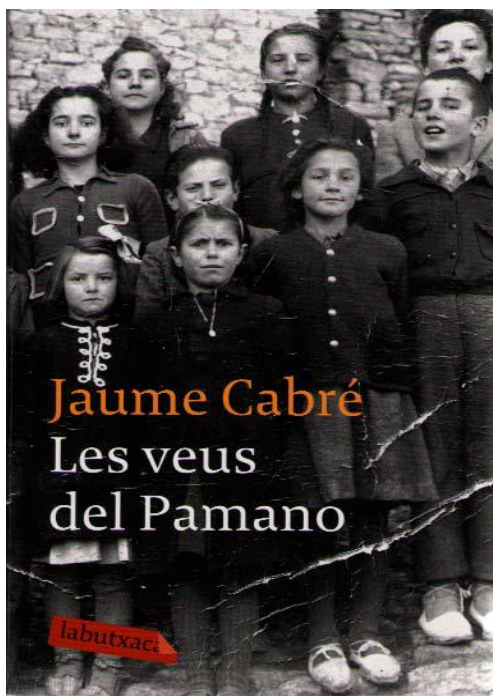


## Jaume Cabré: *Les veus del Pamano* i la novel·la de la memòria històrica

Mario Santana  
The University of Chicago

La novel·la de Jaume Cabré, *Les veus del Pamano* (2004) es pot associar, tant en quant a temàtica com en quant a presentació paratextual (la fotografia de la coberta, per exemple) a una sèrie de productes culturals que en els últims deu anys han aparegut al voltant de l'interès col·lectiu per allò que es denomina 'memòria històrica'.



Que en la ficció contemporània les trames de recuperació i transmissió del passat històric juguen un paper central no és cap descobriment. Ja fa temps que els crítics han assenyalat com escriptors de les diverses literatures de l'Estat espanyol –ja sigui en basc, castellà, català, o gallec– han donat una especial atenció a la rememoració narrativa dels anys de la Guerra Civil, la dictadura franquista i la transició a la democràcia, i és possible parlar d'un nou model poètic que suposa

una renovació de la tradició genèrica de la novel·la històrica que sorgeix com a resposta literària a les demandes ètiques, les expectatives estètiques i la sensibilitat nostàlgica de la condició postmoderna. La novel·la de la memòria històrica centra la seva atenció no tant en la recreació narrativa d'un moment significatiu del

passat col·lectiu, sinó en l'exploració del procés –a la vegada personal i social– de rememoració i recuperació d'un passat el reconeixement del qual ha estat dificultat per circumstàncies marcades (en el cas de l'Estat espanyol) per les deficiències del canvi postfranquista.

Entre les novel·les que han estat ben rebudes pel públic i la crítica, i han guanyat importants premis literaris, podem comptar, per exemple: *O lapis do carpinteiro* (Premi de la Crítica 1998) de Manuel Rivas; *Soldados de Salamina* (Premi Salambó i Premi Ciutat de Barcelona 2001) de Javier Cercas; *Soinujolearen semea* (Premi de la Crítica 2003) de Bernardo Atxaga; *La meitat de l'ànima* de Carme Riera (Premi Sant Jordi 2003); *El vano ayer*, de Isaac Rosa, que va rebre el premi Rómulo Gallegos a Amèrica Llatina al 2005); o *Les veus del Pamano* de Jaume Cabré (Premi de la Crítica 2004).

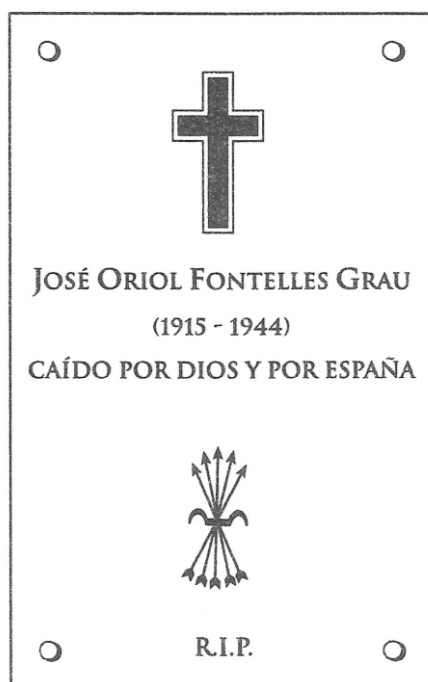
Aquestes novel·les de la memòria històrica tenen en comú tres característiques principals. La primera és el desenvolupament de dues trames narratives (dues diegesis): una història situada en el passat, constituïda al voltant de les experiències dramàtiques d'uns protagonistes la memòria dels quals ha estat esborrada per la historiografia 'oficial' o 'autoritzada', i una altra que s'estableix en el present, on els protagonistes –que sovint són també els narradors– s'hi veuen abocats a recuperar, a través d'un procés d'investigació, la història d'aquelles persones ja desaparegudes. És important notar, per tant, que el que es vol recuperar no és un passat del qual es té experiència directa i la memòria del qual està a l'abast del protagonista-narrador, sinó un passat que en el moment d'iniciar-se la narració és desconegut i relativament aliè.

Una segona característica fonamental, conseqüència d'aquesta distància temporal i biogràfica entre els protagonistes del present i els del passat, és el caràcter problemàtic que adquireix la reconstrucció de la història passada. En aquestes novel·les els protagonistes es veuen forçats a entregar-se a un exercici de reconstrucció que gairebé mai pot donar garanties de absoluta veritat. Exemple paradigmàtic d'aquest escepticisme sobre la capacitat de recuperar el passat és *La meitat de l'ànima*, de Carme Riera, on ni tan sols al final de la novel·la la mateixa narradora i protagonista ens pot dir amb certesa el que ha passat i ha de recórrer a demanar ajut dels lectors per confirmar els detalls i completar la història més enllà de l'última pàgina del llibre.

La tercera característica és que la recuperació de la memòria aliena es percep com un deure moral: el protagonista vol rescatar de l'oblit les vivències i veus dels éssers oblidats per la història oficial i – com explica Jo Labanyi a propòsit de la tasca de bricolatge de l'historiador imaginat per Walter Benjamin– per fer-ho ‘rummages around in the debris or litter left by the past, and reassembles the fragments in a new “constellation” that permits the articulation of that which has been left unvoiced’ (Labanyi 2000: 69). Això fa que aquestes novel·les manifestin una visió crítica de la tasca historiogràfica i una clara predilecció per la memòria com a vehicle privilegiat d'accés al passat.

*Les veus del Pamano* sembla encaixar en aquesta modalitat de la novel·la de la memòria històrica, però introdueix importants modificacions. Tenim, en aquest cas, no dues sinó tres trames narratives principals. En primer lloc, cronològicament parlant, tenim una història del passat: la història de la vida i mort d'Oriol Fontelles, un mestre que arriba al poble de Torena, al Pallars Sobirà, a mitjans de l'any 1943, i que es veu forçat a posar-se al costat de les autoritats falangistes i la repressió, es abandonat per la seva dona, viu una secreta relació d'amants amb l'Elisenda Vilabru (la terratinent del poble), es una altra vegada forçat a transformar-se en un doble agent al servei (també secret) de la resistència dels maquis, i acaba sent assassinat l'octubre de 1944.

En aquest cas, però, la memòria d'Oriol Fontelles no ha estat oblidada o silenciada, al contrari: la seva mort ha quedat gravada en la història oficial franquista com la d'un màrtir ‘caído por Dios y por España’ i un dels carrers més importants del poble de Torena porta el seu nom. Però es tracta d'una memòria sotmesa a controvèrsia: si els partidaris del bàndol vencedor de la Guerra Civil el celebra com un heroi de la lluita contra la sublevació (ja que la història oficial diu que Oriol va morir defensant la església del poble en un atac dels maquis), els partidaris del bàndol republicà el recorden com un assassí que va col·laborar amb la repressió falangista.



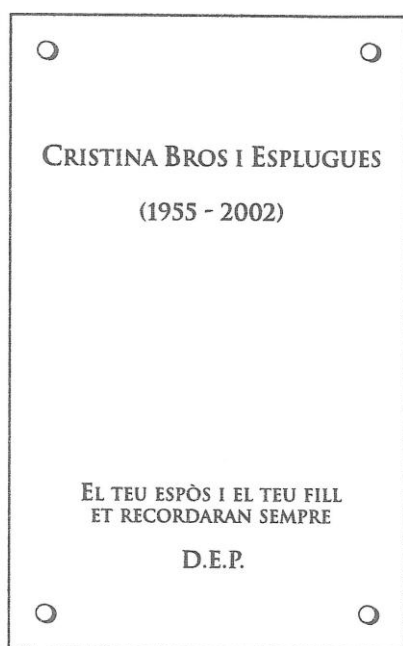
Hi ha, per altra banda, una segona història que es desenvolupa en la actualitat del nostre present com a lectors destinataris del llibre. Es tracta de una història que comença el desembre de 2001, quan la Tina Bros, també mestra, arriba al poble de Torena a la recerca de material sobre la història de les escoles locals i descobreix per casualitat uns quaderns amagats per l'Oriol més de cinquanta anys abans, la lectura dels quals li fa investigar la vida i mort del mestre i descobrir les veritats amagades –i això és important– tant per la història oficial com per la memòria popular.<sup>1</sup>

Aquestes dues històries, la del passat i la del present –que conformen dos períodes relativament breus: aproximadament un any entre 1943 i 1944, i uns mesos de l'hivern i la primavera del 2001 al 2002–, queden connectades per una tercera que gira al voltant d'un llarg procés promogut per l'Elisenda per obtenir del Vaticà la beatificació d'Oriol Fontelles com a màrtir de la fe catòlica, un procés que s'inicia pràcticament en el mateix moment de la mort de l'Oriol al

---

<sup>1</sup> Les veritats amagades són que l'Oriol va tenir 'una amant impossible' ('el nom de la qual ocultava per saber quines raons', Cabré 2009: 263); que va ser en realitat un covard que es va veure obligat a fer creure que col·laborava amb el falangisme i, al mateix temps, ajudava al maquis; i que la seva dona, després de la separació, li va comunicar el naixement d'una filla –per la qual va escriure els quaderns trobats a l'escola de Torena per la Tina al 2001, i de qui fins aleshores no s'ha tingut cap notícia.

1944 i conclou amb el vistiplau papal el 30 de març (Divendres Sant) de 2002 i la posterior inauguració d'un monument al beat a Torena. Com que la investigació de la Tina sobre la vida, la mort, i la descendència de l'Oriol posa en perill aquest procés, la mestra és víctima d'un assassinat disfressat d'accident, i amb aquesta mort es tanca la novel·la.



Si posem atenció no tant al *contingut* de les històries narrades, sinó a la *construcció formal* de la trama, jo crec que hi ha dos trets fonamentals i distintius. Un és la omnisciència narrativa, que es manifesta en la fluïdesa i elasticitat del discurs, capaç de col·lapsar les distàncies espacials i temporals i fins i tot les de les consciències. L'altre és l'estructuració del text en base a un contrast reiterat de dos espais –el Vaticà i el cementiri de Torena– espais que curiosament, i contràriament a la dinàmica de la fluïdesa que hem apuntat, no arriben a creuar-se mai. Amb aquests elements, Cabré col·loca la seva novel·la

en una posició discordant en relació a la producció d'altres escriptors de novel·la de la memòria històrica d'aquest període en el que toca a les relacions entre memòria i història.

Parlem primer de la omnisciència del discurs narratiu. En gairebé totes les novel·les de la memòria històrica, un aspecte de especial rellevància és fer visible la situació d'enunciació narrativa, és a dir, que la veu que produeix la narració apareix contextualitzada i personalitzada: qui és i per què vol recordar el passat és tan important com què es recorda. I és precisament aquesta personalització el que fa que a la novel·la de memòria difícilment trobarem narradors omniscients: el coneixement del passat sempre apareix sota la doble

sospita de la nostra incapacitat d'accedir directament als fets i de la interferència dels nostres propis interessos en recuperar el passat. El problema epistemològic fonamental és, com ha senyalat Ofelia Ferrán, 'whether access to the past is a recovery or recreation of events' (Ferrán 2007: 16).

En el cas de *Les veus del Pamano*, però, la veu narrativa mai es materialitza en una figura personal. Com Déu, ho veu tot, ho sap tot, i manté un registre complet dels actes de violència i coratge, de les responsabilitats i de les febleses dels personatges. Aquesta omnisciència narrativa té conseqüències per la constitució moral de la novel·la –que no oblidem s'obre, a manera d'epígraf, amb una cita de Vladimir Jankélévitch: 'Pare, no els perdonis, que saben què fan'. 'Sempre és present, a la novel·la', ha dit Jaume Cabré, qui relaciona l'elasticitat del temps amb la intenció ètica del text i 'la imprescriptibilitat de la responsabilitat moral de l'individu' (Cabré, 'Una entrevista': 13).

Les tres històries principals ja indicades –i moltes d'altres que les serveixen de complement– es creuen contínuament a la novel·la, a mesura que la veu narrativa –que és capaç de combinar i fer present en qualsevol moment els episodis més distants– va desvelant els fils que marquen el destí de cada un dels personatges. Els nombrosos paral·lelismes i contrastos entre personatges i esdeveniments, així com la contigüitat dels espais, serveixen per establir els lligams que permeten al narrador un accés aparentment il·limitat a qualsevol moment temporal.

Veiem un parell d'exemples: dos moments diferents de la novel·la que tenen lloc al mateix espai: la primera cita és del capítol 1, on la Tina –després de la seva visita a Torena i la descoberta d'una capsa de puros que conté els quaderns d'Oriol Fontelles– seu al seu cotxe mentre vigila la entrada d'un hostal de carretera on sospita que el seu marit es troba amb una amant:

Un altre cop a dins, sense deixar de mirar cap a la porta il·luminada de l'hostal per on, en tota l'estona, només havien sortit dues persones desconegudes, va tocar, amb cura, la capsa de puros amb la seva mà enguantada.

– Què has dit?

–Ho has sentit perfectament.

La Rosa amb la boca oberta de sorpresa, potser d'esglai, va sentir com el cor li botava fora de control. L'envai un mareig profund i va tornar al balancí. (Cabré 2009: 26)

Aquí el contacte amb la capsa que conté els quaderns de l'Oriol ens fa passar del 2001 al 1944, i tenim accés a la primera escena de la novel·la amb l'Oriol i la seva dona Rosa, on Rosa expressa les seves sospites sobre una possible atracció de l'Oriol cap l'Elisenda Vilabré. Més endavant, al capítol 29, assistim a una trobada furtiva entre l'Oriol i l'Elisenda:

A fora a la carretera ja era fosc. Al lloc on cinquanta-sis anys després un congelat Doscavalls vermell ploraria una traïció, el cotxe negre de l'Elisenda Vilabré amb una ombra fosca a dins.

L'Elisenda, embolicada amb el seu abric de pell va fer una senyal i el cotxe se'ls va acostar silenciosament, com si fos una amenaça. Ella va obrir la porta del costat del xofer i hi va fer entrar l'Oriol. (Cabré 2009: 268)

Aquí la connexió amb l'escena anterior en el ordre del text (però posterior segons la cronologia de la història: passem del 1944 al 2001) s'estableix no només pel paral·lelisme de les dues situacions sentimentals (les escenes d'infidelitat), sinó també per la coincidència d'espais: ara descobrim que les trobades furtives de l'Oriol i l'Elisenda tenen lloc al mateix hostel on cinquanta-set anys després es trobaran el marit de la Tina i la seva amant.

Aquesta contínua barreja de perspectives, espais, temporalitats i emocions ha donat peu a una lectura postmoderna del text: segons diversos crítics, Cabré estaria rebutjant una visió monolítica del passat (la història oficial del franquisme) i defensant una visió complexa i plural de la història. Segons Kathleen Glenn, davant la naturalesa monològica de la historiografia oficial, *Les veus del Pamano* és un text essencialment dialògic:

Cabré, in contrast [to the Catholic/Falangist perspective and conception of truth], foregrounds dissonant voices that provide alternative visions of

the past. His pluralistic, dialogic versions contest the monologic discourse of official history... (Glenn 2008: 50)

Si bé hi ha elements en la novel·la que senyalen en aquesta direcció –i la focalització plural de la història és potser el més destacable– jo crec que aquesta interpretació postmoderna té problemes a l'hora d'explicar la veu narrativa. La novel·la –que fa servir un narrador omniscient que no té cap problema en revelar allò que realment va passar– no sembla posar en qüestió la possibilitat de determinar una veritat sobre els esdeveniments del passat. Els personatges tenen sense dubte diferents versions dels fets, però el narrador –i, gràcies a ell, el lector– és perfectament capaç de discernir quines són certes i quines són falses. La història de la novel·la no és monolítica si per això entenem que gent diferent pot tenir visions diferents de les seves experiències, i en aquest sentit dintre del text coexisteixen diverses narratives. Però en última instància hi ha una història que la narració presenta com a 'veritable' (és a dir, conforme a la veritat dintre del món diegètic) que és *parcialment* descoberta per la Tina en les seves investigacions i *completament* revelada pel narrador. En aquest sentit, la posició de Jaume Cabré en relació a la veritat històrica dintre de la ficció em sembla que representa el pol oposat al de la Carme Riera a *La meitat de l'ànima*.

Vicenç Pagès, a la presentació del Premi de la Crítica al llibre, va destacar precisament aquest aspecte, que per ell és mostra de la herència clàssica de la novel·la. Segons Pagès,

quan Jaume Cabré planteja un problema, no és per deixar que el lector el resolgui a la seva manera, amb aquella irresponsabilitat tan fàcil de *l'opera aperta*, és a dir, inacabada, irresolta, abandonada. [...] Si a *Les veus del Pamano* hi ha diferents versions d'uns mateixos fets és per augmentar la intriga, no per embolicar la troca a la babalà: a l'últim, hi ha una sola versió perquè les coses succeeixen d'una sola manera.

Si tornem ara, per acabar, a l'altra característica formal de la novel·la –la reiteració d'un contrast estructural d'espais– podem veure aquesta mateixa qüestió des d'una altra perspectiva.



*Les veus del Pamano*

0

	<b>Primera part: El vol del verdum</b>	
Vaticà 30 març 2002	..... [caps. 1-4]	Cementiri de Torena octubre 1944
	<b>Segona part: Noms per terra</b>	
Vaticà 30 març 2002	..... [caps. 5-19]	Cementiri de Torena desembre 1943
	<b>Tercera part: Estrelles com punxes</b>	
Vaticà 30 març 2002	..... [caps. 20-35]	Cementiri de Torena abril 1971
	<b>Quarta part: Nènia per al botxí</b>	
Vaticà 30 març 2002	..... [caps.36-45]	Cementiri de Torena novembre 1953
	<b>Cinquena part: Kindertotenlieder</b>	
Vaticà 30 març 2002	..... [caps. 46-51]	Cementiri de Torena novembre 1973
	<b>Sisena part: La memòria de les pedres</b>	
Vaticà 30 març 2002	..... [caps. 52-65]	Cementiri de Torena abril 2002
	<b>Setena part: El cant de la llosa</b>	
Vaticà 30 març 2002	..... [caps. 66-71]	Cementiri de Torena maig 2002

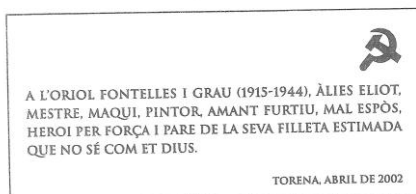
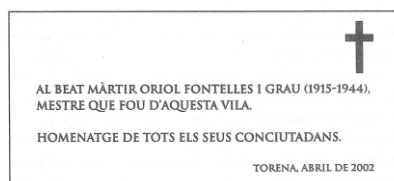
La novel·la està constituïda per un total de 72 capítols: un capítol 0 que funciona de preàmbul, i 71 capítols més distribuïts en set parts, cada una de les quals té un marc narratiu format per escenes que tenen lloc en dos espais molt distants. Cada part, com es veu aquí, comença amb una secció que té lloc al Vaticà el dia de la beatificació d'Oriol Fontellas (el divendres 30 de març de 2002, Divendres Sant), amb el protagonisme indiscutible de l'Elisenda Vilabré, i conclou amb una secció que té lloc al cementiri de Torena en diversos moments de la història (octubre 1944, desembre 1943, abril 1971, novembre 1953, novembre 1975, abril 2002, i maig 2002), on el Pere o el Jaume Serrallac (el pare i fill marbristes del poble, encarregats de gravar les làpides de Torena) comenten, amb motiu de l'erecció d'una làpida, la mort o el record de diversos personatges. Aquesta peculiar manera d'emmarcar els capítols crida l'atenció sobre el contrast entre la beatificació i la memorialització, entre l'espai de la religió i l'espai de la mort, i sobre tot entre –per una banda– l'Elisenda Vilabré com a agent de la memòria oficial i –per l'altra– el Pere i el Jaume Serrallac com guardians o custodis de la memòria col·lectiva.

El contrast entre aquests dos espais que donen inici i termini a cada part (el Vaticà i el cementiri) s'ha interpretat com una oposició entre un espai de consagració de la mentida (la beatificació d'Oriol Fontelles) i un espai de revelació de la veritat. Segons Kathleen Glenn, per exemple, els comentaris dels Serrallacs al cementiri 'represent *la veu del poble*' i 'voice the truth', mentre que 'others do everything in their power to silence or distort it and to pervert language' (Glenn 2008: 52-53). No hi ha cap dubte que la falsa representació del passat feta des del poder és un tema de la novel·la, però –al meu parer– ho és també el fet que la memòria popular (*la veu del poble*) es igualment proclive a la fabricació del passat. Perquè el cementiri, encara que és un lloc de memòria (i ens agradaria pensar que és en aquests espais on la veritat queda reflectida), és –com el Vaticà– també un lloc de distorsió de la memòria popular.

Davant de la primera làpida de la novel·la, la de l'Oriol 'caído por Dios y por la Patria' –un dels primers exemples de distorsió de la història que apareixen a la novel·la–, el Serrallac pare li revela al seu

fill el que ell considera és la veritat que s'oculta darrera de la inscripció: 'No m'agrada gravar la memòria d'un assassí' (Cabré 2009: 51). Com descobrim més endavant, cap de les dues versions – l'Oriol heroi falangista, l'Oriol assassí– ens dona accés a l'autèntica identitat de l'Oriol Fontelles. A la novel·la hi ha, certament, una diferència fonamental: els que tenen el poder distorsionen conscientment la veritat, és a dir, fan servir la mentida com a instrument de control de la realitat social; els que pateixen sota aquest poder, encara que distorsionin la veritat, ho fan sense ser-ne conscients. L'Elisenda *sap* que Oriol no va morir per la pàtria, però ho fa posar a la làpida; en Pere Serrallac està dient el que ell *creu* és la veritat.

Al final de la sisena part de la novel·la, en Serrallac fill es veu en una situació semblant quan ha de gravar el monument a l'Oriol beat. Davant de l'engany de la làpida que li encarreguen, ell dibuixa la làpida que ell creu explica la veritable vida de l'Oriol.

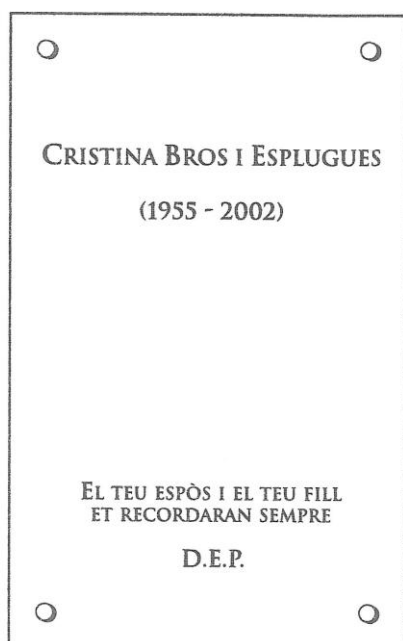


Però fins i tot aquesta encara conté un error: a aquestes alçades del text, els lectors ja saben que 'la seva filleta estimada' és en realitat un fill.

És important notar, finalment, que la novel·la no conclou amb la resolució favorable a la beatificació d'Oriol Fontelles, ni amb l'erecció del monument que se li dedica, sinó amb la mort de la Tina Bros. Una mort que –malgrat la negativa de Vicenç Pagès a considerar la novel·la una *opera aperta*– sí ens deixa un final obert: la làpida que en Jaume Serrallac fa per la tomba de la Tina no tanca la història.

'Mai no se sap el final de la desgràcia', diu en Serrallac, i és veritat: la mort i la làpida de Cristina Bros i Esplugues, com la mort i la làpida d'Oriol Fontelles, demanen una nova investigació, perquè

allò que es diu –‘El teu espòs i el teu fill et recordaran sempre’– ja sabem que és una veritat a mitges, i el que es pensa que ha estat un accident sabem que no ho ha estat. El narrador, però, ha acabat la seva feina, i li queda al lector la responsabilitat d’assegurar que aquesta vegada la veritat no trigarà de nou més de cinquanta anys en sortir a la llum.



La peculiaritat de *Les veus del Pamano* com a novel·la de la memòria històrica consisteix, per tant, en la seva doble apel·lació a l’ideal de la restauració de la veritat (la veritat que el narrador omniscient coneix sense obstacles i pot transmetre al lector) i la necessitat de la reflexió crítica sobre les limitacions de la memòria. Més que *memorialitzar la història*, en lloc de proporcionar monuments per preservar la memòria del passat, la intenció –crec jo– de la novel·la de Cabré és *historitzar reflexivament el record*. No es tracta, per tant,

simplement de reivindicar la memòria, sinó de reclamar l’exercici crític de la història.

## Bibliografia

- Cabré, Jaume. (2009). *Les veus del Pamano*. Barcelona: Proa/labutxaca.
- . ‘Una entrevista a Jaume Cabré sobre *Les veus del Pamano*.’ *Dossier Jaume Cabré, Les veus del Pamano*. <[http://www.bibgirona.net/salt/sete\\_cel/planes/dossier7.pdf](http://www.bibgirona.net/salt/sete_cel/planes/dossier7.pdf)>. Consultat el 22 d’agost de 2011.

- Ferrán, Ofelia. (2007). *Working through Memory: Writing and Remembrance in Contemporary Spanish Narrative*. Lewisburg, PA: Bucknell UP.
- Glenn, Kathleen M. (2008). 'Reclaiming the Past: *Les veus del Pamano* and *Pa negre*.' *Journal of Catalan Studies* 11: 49-64.
- Labanyi, Jo. (2000). 'History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period.' *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, ed. Joan Ramon Resina, Amsterdam and Atlanta: Rodopi, pp. 65-82.
- Pagès, Vicenç. 'Comentaris.'  
<<http://www.jaumecabre.cat/comentaris/pages.html>>.  
Consultat el 15 de desembre de 2010.