

## Personajes femeninos en la obra literaria de Imma Monsó y de Rossana Campo

ESTRELLA A. REDONDO

(UCM)

La fascinación por un personaje literario no se limita sólo a lo que hace y cómo vive dentro de una historia, sino a lo que pudo haber hecho y no hizo, a lo que ha hecho e ignoramos, y a lo que puede hacer y no ha hecho todavía.

*Heroínas de ficción*, MÓNICA MONTEYS<sup>1</sup>

La escritora catalana Imma Monsó y la italiana Rossana Campo son dos de las autoras del panorama literario actual más reconocidas por la crítica y por el público; un panorama tremendamente variado en cuanto a estilos y particularidades, donde cada autor se aventura por un camino propio y cuya una única característica recurrente es la experiencia de la escritura por sí misma<sup>2</sup>. Por lo tanto, es difícil hablar de características generacionales o englobar a los autores por tendencias o movimientos artísticos ya que, a menudo, no se siguen modas y se escribe porque sí, sin tener que demostrar nada a nadie: «*Escric per viure, escric per vici, escric per riure, escric per reconstruir el que perdo i tornar-ho a tenir, escric per posar cada cosa al seu lloc, escric per multiplicar la vida, escric per comunicar-me millor, escric per seduir, escric per estimar, per polemitzar, jo què sé... Escric, en fi, per les mateixes raons que llegeixo.*»<sup>3</sup>. Y, sin embargo, es posible establecer algunas concomitancias en cuanto a su producción, biografía y creación, que ejemplifican, uno, el alegre clima colectivo de intercambio de ideas del que participan actualmente los narradores y, dos, el diálogo horizontal entre dos tradiciones literarias, la italiana y la catalana, sin que se pierda la esencia de cada una<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> AA.VV., *Heroínas de ficción* (1999): p. 213.

<sup>2</sup> CELATI, G., *Narratori delle riserve* (1992): pp. 4-5.

<sup>3</sup> MONSÓ, Imma: <http://www.uoc.edu/lletra/noms/immamonso/> [2/V/2008]

<sup>4</sup> La posibilidad de comparar las obras literarias de Monsó y Campo constituye un ejemplo claro del funcionamiento de un sistema lingüístico-literario, operativo en una zona o área interliteraria de índole mediterránea-occidental, que podemos vincular a la caracterización de lo que en terminología de D. Durisín se denomina también comunidad interliteraria (área o zona en función de elementos de fondo). DURISÍN, D., «Problems on Interliterary Communities» en *Theory of Literary Comparatistics* (1984).

## 1. TRAYECTORIA LITERARIA

Campo y Monsó poseen una amplia obra narrativa de extraordinaria calidad. La escritora italiana, durante su juventud, perteneció a un grupo literario en cuya revista publicó algunas páginas. En 1992, vio la luz su «opera prima», *In principio erano le mutande*, para el crítico italiano R. Barilli una novela ya muy importante porque en ella encontramos rasgos de un estilo personalísimo que se desarrollará en las obras sucesivas<sup>5</sup>; un año después Gianni Celati recogió en *Narratori delle riserve*<sup>6</sup> «La storia della Gabri», que posteriormente pasó a formar parte de la segunda novela de Campo, *Il pieno del super* de 1993. A ésta le sigue *Mai sentita così bene*, de 1995, obra con la cual Campo alcanza un elevado grado de perfección formal, en una especie de teatro coral —amigas, cena, charla y miserias a mil— que respeta la tradicional unidad de acción, lugar y tiempo<sup>7</sup>. Luego, *L'attore americano* (1997) y después *Mentre la mia bella dorme* (1999), novela que constituye la aportación de Campo a un género que en Italia ha gozado de gran éxito, el «romanzo giallo» o novela policíaca, con la que supera los cánones de la tradición. Un año después publica *Sono pazza di te* (2001) y tras ésta *L'uomo che non ho sposato* (2003) y *Duro come l'amore* (2005). En mayo de 2007 se publicó su última novela *Più forte di me*, editada, como toda su obra anterior, en Feltrinelli. Por el momento, tan sólo dos de sus obras están traducidas al castellano: *Nunca me he sentido tan bien*, del editor Diego Marín Librero, y *Mientras mi niña duerme*, en ediciones Barataria. Además, han sido traducidas en Francia, primero, *In principio erano le mutande* con el título de *L'amour, dès fois, quand ça s'y met* (1997) por Nicole Sels, luego, *L'attore americano* y *Sono pazza di te*, publicadas en Fayard y traducidas por Michel Plon como *L'acteur américain* (2000) y *À la folie* (2002). Además, parte de su producción puede leerse en holandés, rumano, portugués y griego.

En cuanto a la narradora catalana hubo que esperar a 1996, año en que terminó de escribir *No se sap mai* en Edicions 62, novela traducida al castellano por Javier Cercas con el título de *Nunca se sabe* (Barcelona: Tusquets, 1997); a partir de aquí se va configurando un estilo muy original y autónomo que se plasma también en los cuentos que escribió después, algunos de los cuales ganaron diversos premios; fruto de esta experimentación es el excelente libro de cuentos titulado *Si és no és* (El Mèdol: Tarragona, 1997), con el cual ganó el premio Ribera d'Ebre de 1996 y que en 2004 se reeditó en la editorial La Magrana con el título *Marxem, papà. Aquí no ens hi volen*. Antes de estas publicaciones «aunque siempre había escrito, nunca había acabado nada, no me apetecía publicar, o quizá era cierta auto-exigencia, no sé, o cierta necesidad de madurar como escritora y como persona antes de publicar.»<sup>8</sup>. Pero al final «l'activitat d'escriure va ser com trobar un lloc còmode en el món. Perquè cada llibre és això, un llarg període obsessiu durant el qual tot el que veus, tot el que aprens, tots els viatges que fas i tots els llibres que llegeixes estan filtrats per les qüestions que t'inte-

<sup>5</sup> BARILLI, Renato, *É arrivata la terza ondata* (2000): p. 89.

<sup>6</sup> CELATI, Gianni, *Narratori delle riserve* (1992).

<sup>7</sup> Idem: p. 91-92.

<sup>8</sup> Declaración de la propia autora hecha vía mail.

ressa tocar al llibre que estàs escrivint.»<sup>9</sup>. Monsó continuó su carrera literaria con la novela *Com unes vacances* de 1998 (Edicions 62: Barcelona) con la cual, por un lado, obtuvo el prestigioso premio Prudenci Bertrana de novel·la de los Premios Literarios de Girona y el Cavall verd de 1999 y, por otro, conquistó la opinión favorable de crítica y público. *Com unes vacances*, como antes había ocurrido con *No se sap mai*, fue traducida al castellano (*Como unas vacaciones*. Barcelona, 1999. Trad. Rosa Moreno). Su tercera novela, de 2001, *Tot un caràcter*, publicada por Edicions de La Magrana, para muchos supuso la confirmación de la excelente narradora que la literatura catalana había descubierto en unos pocos años. Esta vez la traducción castellana estuvo a cargo de la editorial Alfaguara (*Todo un carácter*, Madrid, 2001. Trad. Roger Moreno). En el 2003 salió a la luz *Millor que no m'ho expliquis*, un conjunto de narraciones breves, una vez más en La Magrana (Barcelona, 2003), con el cual ganó el Premio Ciutat de Barcelona del novel·la de 2004 y que incluye el estupendo y autobiográfico relato titulado «Millor que no m'ho expliquis» que da nombre a la totalidad del compendio; la obra fue traducida al castellano *Mejor que no me lo expliquis* (Alfaguara: Madrid, 2004, nuevamente a cargo de Roger Moreno). Recientemente ha ganado el Premio Salambó de literatura catalana con su última novela, *Un home de paraula* (RBA: Barcelona, 2006); traducida por ella misma: *Un hombre de palabra* (Alfaguara: Madrid, 2006), para V. Pagès Jorda obra clave pues cuenta con elementos de las tres novelas anteriores: la iniciación sentimental, la importancia de las vacaciones como periodo epifánico, el humor, la feliz relación entre dos personajes raros y sensibles y el triunfo del amor sin renunciar a la individualidad<sup>10</sup>.

## 2. VIDA Y LITERATURA

En lo que atañe a la biografía vital y literaria se pueden establecer analogías. Por ejemplo, las dos autoras han utilizado la literatura como filtro para hablar de una infancia complicada: Imma Monsó nació en la ciudad de Lleida, en 1959, y la muerte de su padre y la particular personalidad de su madre hicieron de ella «una persona con propensión a la melancolía y la soledad»; sin embargo, «*Todo ello se suplió con una gran afición a la lectura, a la invención (de todo tipo de artilugios, juegos, etc.), y se ha acabado resolviendo con una gran propensión al humor (negro).*»<sup>11</sup>. Entre sus cuentos se puede encontrar uno que la autora considera totalmente autobiográfico: «Los ignorantes», donde se cuenta sobre la amistad entre dos niñas en una ciudad de provincias, pero también en otras obras, como en *Tot un caràcter* o *Un home de paraula*, hay pasajes autobiográficos. Rossana Campo nació en 1963 en Génova, ciudad donde transcurrió su infancia y juventud en el seno de una familia napolitana; fue a un colegio de monjas donde recibió una educación conservadora y donde se sintió marginada

<sup>9</sup> <http://www.uoc.edu/lletra/noms/immamonso/> [2/V/2008].

<sup>10</sup> PAGÈS JORDÀ, V., «Entomologia empàtica», *L'Avenç*, núm. 320 (gener 2007). Tomado de <http://www.uoc.edu/lletra/noms/immamonso/> [2/V/2008].

<sup>11</sup> Declaración de la propia autora hecha vía mail.

por su condición de meridional instalada en el norte de Italia, un trato racista del que fue objeto y que aborda en uno de sus primeros relatos, «La storia della Gabri», en torno a la temática del racismo ejercido por algunos profesores hacia los alumnos de origen terrón; una experiencia que ha dejado un poso de malestar en otras obras como *L'uomo che non ho sposato* o *La gemella buona e la gemella cattiva*, donde responde inconformistamente al racismo del norte de Italia frente al sur (sus personajes a menudo son hijos de emigrantes de sur a norte) cargando su palabra de un humor y una ironía que para Gianni Celati responderían a una vena cómica característicamente napolitana<sup>12</sup>.

El paralelismo es evidente también si nos fijamos en el amplio abanico de inquietudes intelectuales de las dos narradoras: en primer lugar, tanto una como otra han publicado una novela infantil, Campo en el año 2000 bajo el título *La gemella buona e la gemella cattiva* («Feltrinelli Kids»); Monsó lo hizo en 2005 con *La scuola estrambota* (*La escuela estrambota*, RBA: Barcelona). Además, Campo publicó en 1998 el radiodrama *Il matrimonio de Maria* y en marzo de 2002 se dio a conocer en la pintura en la galería Pintapiuma de Génova y, posteriormente, en mayo de 2003, tuvo lugar la muestra *Bambine chiuse, ragazze chiatte, mamme bisbetiche. Questa volta la storia la raccontiamo noi* en la fundación Barucchello de Roma, sobre la que se ha publicado el libro *Rossana Campo: arte, corpo, colore*, a cargo de Carla Subrizi y Teresa Macrì (Ediciones Loplop). También, recientemente se han editado en DVD las entrevistas que la narradora italiana realizó al poeta Edoardo Sanguineti, a quien ella toma como referente y maestro<sup>13</sup>, bajo el título de *Abecedario di Edoardo Sanguineti*. Por su parte, Monsó ha tratado de dilapidar los tópicos acerca de la cultura nipona en su estudio *Hi són però no els veus*, anteriormente había traducido del francés al castellano *La ignorancia* de Milan Kundera (Tusquets: Barcelona, 2000) y en la actualidad colabora en las páginas del periódico *El País*; la narradora catalana reconoce la fuerte influencia, entre una larga y heterogénea lista de autores —Henry Miller, Virginia Woolf, Thomas Bernhard, Dorothy Parker, Gombrowicz o Proust—, de su compañero Rogelio Moreno, fallecido hace unos años (*La farmacia del olvido*, RBA, 2007).

### 3. FORMA Y ESTILO

En lo que respecta a su modo de hacer literatura es innegable que Imma Monsó y Rossana Campo dominan con maestría la lengua literaria, los recursos retóricos y los distintos registros<sup>14</sup> y poseen un estilo que, sin dejar de ser ge-

<sup>12</sup> CELATI, Gianni, *Narratori delle riserve* (1992): p. 66.

<sup>13</sup> Es G. Celati quien afirma que Campo reconoce a Edoardo Sanguineti como maestro; para el crítico italiano existiría en particular una obra de referencia: *Capriccio italiano*, publicada en los años 60, caracterizada por una serie de procedimientos compositivos similares a los de la música moderna (por ejemplo Luciano Berio), trabajada sobre un sistema tonal con pocos acordes y tonalidades recurrentes con la que la narrativa fue enriquecida al margen de la narrativa oficial. Para Celati, quien se ocupe del estudio crítico literario de Campo también debe ocuparse de Jung, autor muy usado por Sanguineti.

<sup>14</sup> AYALA, J. Ernesto, *El País*, «Babelia». (sábado 9 de diciembre de 2006, p. 7).

nuino y original, se presta perfectamente a la comparación: en líneas generales, éste muestra divergencias en cuanto a la forma y parecidos en lo relativo al contenido.

En primer lugar es interesante fijarse en los títulos: ni en una ni en otra escritora éstos anuncian lo que va a pasar, suelen ser frases tomadas del texto y su función es la de clave a interpretar a medida que avanza la lectura; por eso, a menudo, es la lectura la que ilumina la interpretación del título, tras ésta explícito y revelador, y no a la inversa. Sin embargo, existen divergencias: en Campo abundan los sustantivos y adjetivos y cuando hay verbos éstos suelen ser copulativos —«La storia della Gabri», *Il pieno del super*, *In principio erano le mutande*, *Mai sentita così bene*, *L'attore americano*, *Mentre la mia bella dorme*, *Sono pazza di te*, *L'uomo che non ho sposato*, *Duro come l'amore*, *Più forte di me*— mientras que Monsó se inclina hacia el uso de verbos, aunque también tomamos con sustantivos —*No se sap mai*, *Si és no és*, *Marxem, papà*. *Aquí no ens hi volen*, *Com unes vacances*, *Tot un caràcter*, *Millor que no m'ho expliquis*, *Un home de paraula*—. Los títulos son, al menos parcialmente, reflejo del lenguaje del escritor: una de las características más relevantes del lenguaje de Campo son sus innovaciones en cuanto a signos y puntuación, con las que trata de aproximarse a lo hablado. Además, hay una falta de verbos, en general, y de verbos diciendo en particular, que rompe con la estructura textual y se exige al lector un esfuerzo de atención para saber quién habla, esfuerzo que Campo mitiga, excelentemente, mediante un marcado sentido rítmico «*così scaltrito da sembrare una cosa da nulla*»<sup>15</sup>. En cambio, el lenguaje de Monsó no tiene innovaciones tipográficas y se define por una descripción al dedillo de las personas, de las cosas y los hechos, casi de manera obsesiva, que a menudo genera un ambiente narrativo claustrofóbico<sup>16</sup>, paliado por el optimismo vital que empapa su escritura. En lo que sí coinciden es en el uso de una lengua dominada por la sonoridad, muy próxima a lo oral<sup>17</sup>, teñida de vocabulario coloquial y jergal, modismos, palabras mal sonantes, refranes y frases hechas: «Che mi frega?», «Oh merda», «Cazzo Rossi così adesso siamo in due a essere morti», «fer el senyor», «ser o no ser de mena porca», «posa la seva mare al pedestal», «no la deixa tocar a peus a terra», «No fotis»<sup>18</sup>.

Respecto a los nombres de los personajes, es interesante fijarse en los femeninos: los nombres de las heroínas de Monsó significan —por ejemplo, Clara esa clara— en el mismo grado que lo hace la frecuente ausencia de nombres en los personajes femeninos de Campo; una ausencia que orienta al lector a reconocer en el narrador femenino en primera persona a la propia autora.

En cuanto al estilo del conjunto, el de Rossana es poco reflexivo, lo que viene potenciado por el uso de frases y párrafos breves, que dan sensación de rapi-

<sup>15</sup> CELATI, Gianni, *Narratori delle riserve* (1992): p. 66.

<sup>16</sup> <http://www.uoc.edu/lletra/noms/immamonso/> [2/V/2008]; PUIGDEVALL, Ponç, *El País*, «Un triomf absolut» (diciembre, 2006).

<sup>17</sup> BARILLI, Renato, *É arrivata la terza ondata* (2000): p. 89.

<sup>18</sup> CAMPO, Rossana, *L'uomo che non ho sposato* (2005), pp. 24, 103-104; y MONSÓ, Imma, *Tot un caràcter* (2001): Pp., 7, 10, 12. Todos ellos son ejemplos tomados al azar.

dez y consiguen que el ritmo de las novelas sea casi cinematográfico<sup>19</sup>; por el contrario, Imma es prioritariamente reflexiva pues se basa en la reflexión personal, acumula un mayor número de datos y se interesa por los detalles. Estas diferencias se plasman en la sensación que deja la lectura de las novelas: las de Campo dan la impresión de ser producciones improvisadas sobre la marcha cuya base es la construcción literaria; la suya es una escritura más asistemática que la de la catalana y sus principales preocupaciones son «*essenzialmente linguistiche, come credo per ogni scrittore che fa sul serio...*»<sup>20</sup>. Los críticos han señalado la debilidad de las tramas de Campo, pero en compensación, se habla de «*ottimo contesto, magnifica tesitura di microaccademienti, narrati come si conviene a un aedo dei nostri giorni.*»<sup>21</sup>. En Monsó el argumento ensambla sus narraciones como el hilo de un collar y éstas parecen ser el resultado de un proceso reflexivo.

Por otro lado, en las dos abundan las aperturas «in media res» y los finales abiertos y una y otra conciben sus novelas como novelas de formación, pues se pretende que el personaje cumpla un ciclo. Coinciden en el hecho de ser dos escritoras realistas que escriben sobre lo que conocen, sus novelas representan el escenario socio-cultural actual y muestran un interés especial por temas como el desarraigo de quienes se sienten incomprendidos, las mujeres que solas sacan la casa adelante, el amor y el desamor.

#### 4. PERSONAJES FEMENINOS

Monsó y Campo eligen personajes raros, frágiles y desencantados que están buscando, no ya la felicidad, sino la estabilidad. A menudo se ocupan del horizonte afectivo de sus personajes: amor, amigos y familia; esta última vista casi siempre negativamente: repetitiva, aburrida e invasora<sup>22</sup>. En la literatura de estas escritoras existe un variado escaparate de personajes que no obedece a estimulaciones o patrones externos y la imagen que dan de la mujer es testimonio de la existencia real de ésta en nuestra cultura.

Todos los personajes femeninos —niñas, adolescentes, mujeres— son genuinos y originales y cuando comparten alguna característica ésta no responde a estereotipos o pautas de comportamiento rígidas o socialmente impuestas, y por eso resulta difícil agruparlos basándose en sus características personales; es más sencillo hacerlo teniendo en cuenta el parecido de las circunstancias que afectan sus vidas y cómo las afrontan. Con el fin de ejemplificar lo anterior he tomado como referente cinco grandes acontecimientos: el enfrentamiento entre lo socialmente aceptado y lo inaceptable (las buenas y las malas); la inutilidad (la buena para nada); lo inapropiado (la excesiva e inoportuna); el duelo (entendido como la pérdida del compañero, bien sea a causa de fallecimiento, bien sea

<sup>19</sup> BARILLI, Renato, *É arrivata la terza ondata* (2000): p. 98.

<sup>20</sup> Declaración de la propia autora hecha vía mail.

<sup>21</sup> BARILLI, Renato, *É arrivata la terza ondata* (2000): p. 97.

<sup>22</sup> Idem: p. 101.

por abandono); y, por último, el matrimonio, del cual me ocupó con mayor detenimiento.

#### 4.1. Las buenas y las malas

Muchos son los autores consagrados que a lo largo de su carrera deciden producir esporádicamente obras para niños y jóvenes, pero es curioso que tanto Campo como Monsó asienten los cimientos de su primera y única incursión en la narrativa infantil sobre la construcción antitética de dos personajes femeninos: las buenas y las malas. Imma Monsó en *L'escola estrambota* aboga por una paternidad responsable y equitativamente compartida entre hombres y mujeres y denuncia la frivolidad que caracteriza a nuestra sociedad en la actualidad, haciendo de unos y otras esclavos de la estética y del consumismo. Rossana Campo con *La gemella buona e la gemella cattiva* pretende convencernos de que no hay que ser bueno a cualquier precio y que todos y cada uno de nosotros, dentro de la equiparidad y la similitud, somos genuinos y distintos. Estas novelas infantiles se enfrentan a algunos valores del sistema patriarcal que se asignan a las mujeres por el mero hecho de serlo: el de la belleza y el cuidado estético, inculcados como una verdadera obsesión, y el de la bondad y la entrega a los otros sin condiciones.

#### 4.2. La buena para nada

La sensación de estar a la deriva, perdidas en un mundo que no alcanzan a comprender, une a las protagonistas de *Tot un caràcter* e *In principio erano le mutande*. La primera es una amargada crónica, un personaje apático, caracterizado por una abulia y un aburrimiento existenciales; su gran drama es haber creído sin concesiones en la madre como matriarca, hecho que estructura el conflicto interior del personaje. La segunda es una mujer insatisfecha y desgraciada —«una sfigata»—, cuya incapacidad para ser feliz a menudo se traduce en una incapacidad para relacionarse con los otros. Ninguna de las dos consigue estar nunca a la altura de las circunstancias y, sin embargo, el desenlace de ambas novelas es feliz —al menos en la medida en que lo es la vida real— con lo que se evidencia que no sólo somos creadores de nuestra desdicha, sino que, del mismo modo, podemos crear nuestra felicidad.

#### 4.3. La excesiva e inoportuna

La experiencia que aúna a las protagonistas de «Millor que no m'ho expliquis» y *Mentre la mia bella dorme* es la de ser vistas por los otros como exageradas e inoportunas: lo es Clara cuando se refiere al hecho de tener cáncer como una «aventura» o cuando estando en el hospital en las horas previas a que la operen le pregunta a su esposo si prefiere morir de golpe o despacito; lo es también el personaje de Campo, una periodista de crónica negra —soltera, bisexual y a punto de dar a luz— al ser la única que se atreve a investigar las ra-

zonas del suicidio de una joven cantante de éxito, arrastrando su gorda barriga por las calles de París y Londres. La imagen defectuosa que tienen de sí mismas no es otra que la que los otros les devuelven, y el coraje y la palabra son las armas que blanden en un persuasivo esfuerzo en busca del equilibrio entre la palabra y el silencio y entre la vida y la muerte.

#### 4.4. La mujer en duelo

En cuanto a las heroínas de *Un home de paraula* y *Sono pazza di te* éstas son enormemente dispares pero la pérdida del ser querido y el consecuente duelo es un vendaval que cruza sus vidas. Lot, haciendo honor a la paciencia e iniciativa que la caracterizan, se toma una pausa de tres años respecto de las obligaciones cotidianas y, junto a su niña, emprende unos viajes por Estados Unidos y Europa. El personaje italiano tras ser abandonada por su novio se vuelve loca e intenta matarlo: enloquece como justificación a esta pasión sin mesura y la locura la justifica como la poción mágica justificaba a la rubia Iseo. Cada una pasa el duelo a su manera, pero al final ambas se echan la manta a la cabeza y caminan sin tener a su lado al hombre que había sido hasta ahora sostén de su existencia; no si antes comprender que se puede volver a ser feliz, para lo que es requisito imprescindible aprender a vivir sin memoria pues, como dice Lot citando a Dubuffet: «*Ès possible viure sense memòria, però és impossible viure sense oblit.*»<sup>23</sup>.

#### 4.5. La mujer y el matrimonio

Cerraré la comparación ocupándome de «El pes inert d'un mort» y *L'uomo che non ho sposato* y atendiendo al comportamiento de dos mujeres que ponen toda la carne en el asador para apropiarse de sí mismas y constituirse como sujetos: una labor ardua, sobre todo si se tiene en cuenta que uno no sale ileso cuando es la propia carne la que está en juego.

El relato corto de Monsó titulado «El pes inert d'un mort» forma parte del conjunto de seis narraciones, *Millor que no m'ho expliquis*<sup>24</sup>, y en él se cuenta la historia de desamor entre Judit y su marido Al. Es la voz del esposo la que abre la narración intercalándose con la de Judit: los fragmentos relatados por él se sitúan en la Navidad de 2001 y aquellos en los que la voz narradora pertenece a Judit corresponden a la Navidad de 2000. Las diferencias de punto de vista muestran, por un lado, el proceso de búsqueda de identidad femenina que lleva Judit y, por otro, la perspectiva masculina acerca de dicho proceso: así, Al la considera derrochadora, mientras que ella se justifica diciendo «un día es un día»; Judit cree que Al es tacaño, en cambio él se define como ahorrador. El relato empieza «in medias res»: es el día de Navidad, Al está en su coche, cargado de regalos, camino a casa donde le espera Judit. Hace años fundó su propia em-

<sup>23</sup> *Un home de paraula* (2005) : p. 253.

<sup>24</sup> MONSÓ, Imma, *Millor que no m'ho expliquis*. Barcelona: La Magrana, 2006.

presa, relacionada con el petróleo, después conoció a Judit en España y se casaron. Todo le marcha viento en popa gracias a que es un hombre calculador al que no le gustan las sorpresas, pero en esta navidad de 2001 hay algo sorprendente: entre los regalos que ha comprado a su esposa hay uno que no reconoce; él, que todo lo apunta en una libreta «*Constata, però, desassossec, que el del paper blau fosc en grèvols no figura enlloc.*»<sup>25</sup>. Por su parte, Judit cuenta cómo al casarse con Al dejó de trabajar y se fue a vivir a Escocia donde, paulatinamente, ha ido perdiendo las ganas de vivir. Al afirma para sí que «*Fa molt de temps que la Judit no sembla tenir cap interès a guanyar-se la vida per ella mateixa, cap ni un.*»<sup>26</sup>, a lo que rebate Judit, también para sí misma, «*Una no perd el temps buscant feina quan està considerant la possibilitat de matar-se.*»<sup>27</sup>; fingiendo felicidad y amor, rodeada de una lengua y una cultura que le son ajenas y que no le interesan en absoluto, ve el suicidio como única vía de escape. Así, la Navidad del año 2000 programa todo: le escribe una carta a Al donde le explica las motivaciones de que haya decidido quitarse la vida, lo infeliz que ha sido su existencia junto a él, lo incomprensible que se ha sentido:

«(...) tot i que ja hauria d'estar acostumada, li costa entendre com algú que tens al costat es pot equivocar tant a l'hora d'intentar connectar amb els teus gustos. Bé, és igual, ara ja no haurà de suportar més regals inadequats.»<sup>28</sup>

A Al no le gustan las sorpresas, «*No em sorprenguis mai*»<sup>29</sup>, pero la muerte de Judit y la carta constituirán la sorpresa final: «*(...) res de senyals d'advertiment. Pensa matar-se i punt.*»<sup>30</sup>. Escapa de casa, dejando la carta envuelta en un precioso papel de regalo, sobre la mesa del comedor: quiere tirarse por un acantilado pero a mitad de camino decide, simplemente, abandonar a Al y cambiar el rumbo de su vida. El problema es que Al sale a buscarla por todos los hoteles de la ciudad, da con ella y la lleva de nuevo a casa; luego introduce todos los regalos, incluida la carta, en una bolsa, aguardando la navidad de 2001.

Judit quisiera ejecutar un recorrido personal diferente del aprendido pero es incapaz de constituirse como sujeto dentro de los estrechos parámetros a los que la condena su matrimonio pues sabe que los órdenes sociales, como el de esposa abnegada, se mantienen unidos por sistemas de mitos que se inculcan a través de la repetición, del sentido de lo inevitable sin razonamiento:

<sup>25</sup> Ibídem, p. 65, «*Constata, no obstant, con desasosiego, que el de papel azul oscuro con acebos no figura en la lista.*», (p. 78 en la traducción).

<sup>26</sup> Ibídem, p. 51, «*Hace mucho tiempo que Judit no parece tener interés en ganarse la vida por sí sola. Ningún interés.*», (p. 61, en la traducción).

<sup>27</sup> Ibídem, p. 51, «*Una no pierde el tiempo buscando trabajo cuando está considerando la posibilidad de matarse.*», (pp. 61-62, en la traducción).

<sup>28</sup> Ibídem, p. 57, «*(...) y aunque tendría que estar acostumbrada, le cuesta entender que pueda costar tanto adivinar los gustos de alguien que se tiene cerca. Bien, ya da lo mismo, ya no tendrá que soportar más regalos inadecuados ni silencios incómodos*», (p. 69 en la traducción).

<sup>29</sup> Ibídem, p. 53, «*No me sorprendas jamás*», (p. 64 en la traducción).

<sup>30</sup> Ibídem, p. 54, «*(...): nada de señales de advertencia. Piensa matarse y punto*», (p. 65 en la traducción).

« (...) *ara sap que es quedarà aquí, set anys més com a mínim, o fins que torni a prendre la decisió que va prendre fa dies. La inèrcia és el problema: si es queda a casa, no surt. Si surt, no torna a entrar. Si no el veu, no té ganas de veure'l. Si el veu no se'n pot separar. Aquest és el problema: la inèrcia. Així es que ara sap perfectament que es quedarà aquí*»<sup>31</sup>.

Es decir, la fuerza de los mecanismos cotidianos es superior a la de la voluntad, e inmersa por completo en una cultura de la renuncia y del desprendimiento hacia los demás, lleva a cabo la negación de sí misma; por eso no es casual que su discurso termine ahí: asume sin reservas un destino de instrumento de decoración cuando Al la encuentra, y con ello se cierra la puerta a cualquier otra posibilidad de escapatoria.

En cuanto al misterioso regalo que es motor de toda la narración, el lector ha ido completando el rompecabezas con la información soslayada a la que paulatinamente ha tenido acceso: de este modo, se viene a saber que el precioso paquete que lleva Al consigo no es otra cosa que la carta de suicidio de Judit de un año antes. Asolado por la incertidumbre arroja el regalo por un acantilado, el mismo en el que pensaba suicidarse Judit un año antes, porque si hay algo que odia Al son las sorpresas. La voz de Al abría el discurso y la voz de Al lo cierra: Judit parece haber sido al fin silenciada.

La novela de Campo, *L'uomo che non ho sposato*<sup>32</sup>, es el relato de lo que no ha pasado, como queda confirmado por el mismo título: «El hombre con el que no me casé». Rosi, recuperada de una terrible crisis que le había generado la sensación de que vivir no tiene sentido, sale a pasear por un París lluvioso. Mientras observa ensimismada el Sena, sorprendida por haber tocado fondo y haber conseguido salir renacida, se le acerca un hombre que, convencido de que ella está por quitarse la vida, trata de salvarla. Inmersos en la confusión, no sólo descubren que ambos son italianos sino que, para más inri, fueron novios en la primera juventud. Es así, como el camino de Rosi y el de Salvatore, el hombre con el que no se casó, vuelven a cruzarse.

El tiempo en la novela es subjetivo, simbólico e interior, de manera que el encuentro entre los dos ex-amantes genera una serie de saltos temporales que funcionan como organizadores del relato: «*Quando Salvatore La Rosa era il mio primo amore io avevo dodici anni (...)*»<sup>33</sup>. Como consecuencia de ello, la novela se estructura en dos tipos de capítulos: en primer lugar, aquellos narrados en tercera persona y encabezados bien como «Ritardi», bien como «Baciarsi», que

<sup>31</sup> Ibídem, pp. 68-69, «*ahora sabe que se quedará, siete años más como mínimo, o hasta que tome de nuevo la decisión que tomó hace unos días. La inercia es el problema: si se queda en casa, no sale. Si sale, no quiere entrar. Si no lo ve, no tiene ganas de verlo. Si lo ve, no se puede separar de él. Éste es el problema: la inercia. Así que ahora sabe perfectamente que se quedará*», (p. 83, en la traducción).

<sup>32</sup> CAMPO, Rossana. *L'uomo che non ho sposato*. Milano: Universale Economica Feltrinelli, 2003. La traducción de los fragmentos de texto seleccionados pertenecientes a Rossana Campo es mía.

<sup>33</sup> Ibídem, p. 28: «*Cuando Salvatore La Rosa era mi primer amor yo tenía doce años (...)*».

se extienden desde la primavera de 1974 hasta ese verano y que narran la primera historia de amor de una Rosi adolescente, que trata de revelarse al mundo que la circunda, mediante el discurso y los actos de la loca:

*« (...) Rosi faceva troppe cose non normali. (...) Embè? Che mi frega? Tirava ancora un po' sull'emmesse e si diceva mi frega un cazzo di essere non normale. Io sono una Sioux! ha ribadito a se stessa un paio di volte, sono una Sioux dunque mi frega un cazzo di niente, poi si è riguardata le scarpe da tennis belle belle e ci ha passato sopra le mani, come per carezzarle un po' »<sup>34</sup>*

Estos capítulos muestran cómo la infancia, las relaciones familiares, la primera experiencia amorosa y las reflexiones que conducen a la conciencia de mujer marcaron la condición actual de Rosi como persona adulta. En segundo lugar, tenemos los capítulos que narran, en primera persona, el reencuentro parisino: la sorpresa del encuentro, las emociones a flor de piel durante la cena en un restaurante japonés, la noche de amor en un cutre hotel parisino, el despertar a la mañana siguiente, el desayuno y la despedida. Los flash-back crean una suerte de paralelismo entre el presente y el pasado y el primero se justifica en el segundo: por ejemplo, cuando al final de la novela Rosi y Salvatore al despedirse se dan *«un bacio stile numero cinque»*, como se los daban en su juventud (capítulo 10), o cuando siendo adolescentes se besan por primera vez bajo unas glisnias, el narrador omnisciente afirma que *« (...) per Rosi quello sarà sempre l'odore dei baci e del suo ragazzo. »*<sup>35</sup>. Cuando Rosi se encuentra con su antiguo amante, el ángel caído que recordaba se ha convertido en un hombre real: casado, padre de dos hijos, más o menos satisfecho, más o menos insatisfecho, algo mediocre, que se está quedando calvo. Un ser que poco tiene que ver con aquel que la abandonó con la justificación de que ella lo agobiaba y de que él, Tore, tenía la necesidad de echar a volar libre como un pájaro.

*«Io sono uno che vuole troppo essere libero, sono uno che ama troppo la libertà, che ci piace troppo di esse libero. La libertà è la cosa più bella del mondo.»<sup>36</sup>*

Es evidente el contraste con el Salvatore presente:

*«Io ti dico che per durare l'amore deve imparare a sopravvivere alle litigate, bisogna riuscire a trovare un compromesso.»<sup>37</sup>*

<sup>34</sup> Ibídem, pp. 24-25: *« (...) Rosi hacía demasiadas cosas no normales (...) ¿Y bien? Echaba una calada más al MS y se decía me importa una mierda no ser normal. ¡Yo soy una Sioux! Se ha dicho a sí misma un par de veces, soy una Sioux, me importa una puta mierda, luego se ha mirado las zapatillas de tenis bonitas bonitas y le ha pasado encima las manos, como para acariciarlas un poco ».*

<sup>35</sup> Ibídem, p. 39: *« (...) para Rosi aquel será siempre el olor de los besos y de su chico ».*

<sup>36</sup> Ibídem, p. 101: *«Yo soy una a quien le gusta demasiado ser libre, soy uno que ama la libertad demasiado. La libertad es la cosa más preciosa del mundo ».*

<sup>37</sup> Ibídem, pp. 38: *«Yo te digo que para que el amor dure se debe aprender a superar las peleas es necesario encontrar un compromiso.».*

Un hombre que no sabe, ni supo, estar a la altura de la situación, para quien una relación se basa bien en el sexo, bien el compromiso; una concepción del amor distinta a la de Rosi, «*Pemme l'amore è fatto di sesso più coraggio*»,<sup>38</sup> que se ha convertido en una mujer autónoma que trata de vivir, o de sobrevivir, en la capital francesa. La Rosi adulta renuncia a Salvatore porque no quiere que su recuerdo sea transformado por el tiempo ni por la vida y lo que consigue con ello, en realidad, es dar un espaldarazo definitivo a los sueños y añoranzas infantiles y a las dudas del tipo qué pudo haber sido y no fue. Así, a lo largo de la novela, el lector asiste al paso de la juventud a la madurez y a una paulatina toma de conciencia femenina desde la cual va a ser narrada la obra. Tras una noche de sexo apasionado, la adulta en plena facultades reúne el coraje suficiente para que lo que no fue, no sea: lo hace negándose a un posterior reencuentro con Salvatore. *L'uomo che non ho sposato* posee una estructura cíclica ya que Rosi ha completado un ciclo, ha muerto, ha sido muerta en vida y ha renacido en dos ocasiones: primero, cuando fue abandonada por Salvatore; después, cuando pasó por la crisis los meses anteriores al reencuentro con él. En realidad, la enfermedad es un preludio que anuncia el encuentro con Salvatore y el cierre de un ciclo vital. La novela nos ofrece un rápido visionado del viaje iniciático hacia la vida adulta, que a su vez significa la muerte definitiva de la infancia.

El intento de huida de Judit y la toma de conciencia femenina de Rossi vienen provocados por la insatisfacción personal con los valores de los otros y con el sistema patriarcal que vende el matrimonio y la maternidad como fuentes de gozo y de plenitud personal. Tanto Rosi como Judit se caracterizan por poseer personalidades desequilibradas e inestables; cuando aparecen situaciones familiares o sociales en las que los otros esperan que cumplan un determinado rol —como el de ser una buena cocinera y ama de casa o el de aplazar o modificar los propios deseos en beneficio de las demandas o apetencias de los demás— no cumplen dichas expectativas. Es entonces cuando estos sujetos entran en crisis y se desequilibran aún más bajo los efectos del sentimiento de culpa y el miedo a la soledad. Pero hay una diferencia crucial entre una y otra: Rossi ejerce su derecho de construirse un proyecto singular de vida que le ha permitido el conocimiento de sí y la recreación de la subjetividad; la depresión, la muerte simbólica y el renacer bajo la lluvia en un paseo junto al Sena arrojan por la borda ideas como que la mujer ha nacido para sufrir y para obedecer o que el hombre tiene la facultad de disfrutar y de ser libre. En cambio, a Judit le viene negada la posibilidad de constituirse como sujeto completo porque sucumbe, por inercia, a una vida de renuncia: pese a su formación, pertenece a esa categoría de mujeres, a la cual R.I. Galdona Pérez ha llamado «mujeres-marioneta»<sup>39</sup>: un ser que se deja llevar como una veleta en función de los valores e imposiciones masculinas que representa su esposo. Posee un carácter débil, pasivo e introspectivo del que se sirve, frente a una realidad que se le presenta hostil, como si fuera una coraza. Además, su lucha personal con la hostilidad circundante se materializa en un ais-

<sup>38</sup> *Ibíd.*, p. 63: «*Pa mí el amor está hecho de sexo y coraje*».

<sup>39</sup> GALDONA PÉREZ, R. I., *Discurso femenino en la novela española de posguerra*: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga. *Estudios y ensayos. Filología*; 9. La Laguna, Santa Cruz de Tenerife (Universidad de La Laguna, 2001): p. 184.

lamiento interior que la lleva a apartarse del mundo, de ahí el no querer trabajar o el negarse a hablar en inglés. Sus inquietudes y su necesidad de romper los moldes que la constriñen asfixiadamente se concretan en el deseo de una paz definitiva, de un desposeerse de sí misma, que cree que alcanzará matándose; pero no llega a romper las normas del juego que se ha establecido entre marido y mujer y, con el rabo entre las piernas, vuelve a su «feliz hogar» junto a Al. El cruce de las voces de ambos culmina en el silenciamiento aparentemente definitivo de la voz de Judit. Sólo que los Al del mundo no contaban con la intervención de un agente externo destructor: la literatura. La escritura de Monsó combate la pasividad y el silencio impuestos a Judit por las circunstancias, el matrimonio, el esposo e incluso por ella misma: la escritura recupera las palabras de todas las Judit y destruye «ideológicamente» el lugar y espacio que éstas ocupan.

A través de estas narraciones el mito del matrimonio indisoluble aparece cuestionado. La posibilidad que se plantea para solucionar el conflicto es la de la muerte de la mujer: en la novela catalana, la muerte real, primero, la huida, después; en la italiana, la muerte simbólica, como principio propulsor de una nueva vida de mujer. Monsó y Campo cuestionan y reivindican el lugar de las mujeres dentro de su pareja y, por extensión, dentro de las sociedades occidentales actuales: las autoras dejan abierto el debate pero lo enfocan a favor de un reconocimiento de la feminidad y de las diferencias respecto de los hombres<sup>40</sup>, al margen y más allá del cumplimiento de ciertos cánones de belleza y de comportamiento.

## 5. CONCLUSIÓN

La narrativa de las autoras aquí estudiadas se caracteriza por una búsqueda de diálogo sincero con el lector; narrador, personaje y lector se sitúan en un mismo plano de realidad desde el que se da cuenta de la existencia de cada uno de ellos, pues no sólo invitan al lector a discurrir acerca de los grandes temas de mujer, como la opresión y exigencias del sistema y la reivindicación de la dignidad de la mujer, sino que también nos hablan de su propia vida, de las cosas y las historias de todos los días y, en función de ello, configuran a sus protagonistas. La construcción de los personajes de estas narradoras se basa en la unidad psicológica y fisiológica: su existencia está envuelta de un mundo cuyos aspectos aceptan o rechazan pero con el que, inevitablemente, establecen relaciones.

Una y otra, mediante un estilo inconfundible y un dominio tremendo de los contrastes psicológicos, generan una escritura viva e inmediata, caracterizada por su frescor y un increíble humorismo ante los desencuentros que sufren sus heroínas con respecto a los otros personajes. La escritura de Monsó y de Campo es maravillosa, especialmente por un extraordinario sentido del humor con el cual tiran abajo los muros que separan la tragedia de la comedia, el llanto de la risa y, en definitiva, el dolor de la alegría.

<sup>40</sup> BARILLI, Renato, *É arrivata la terza ondata* (2000): pp. 87-91.