

Entre la veu i la mirada: diàlegs i silencis en l'escriptura de Maria Oleart



Pilar Font i Maria Oleart. Arxiu familiar

Els conceptes de *silenci*, *oblit* i *memòria* en l'obra poètica de Maria Oleart, partint de la seva vivència, com a escriptora, de la Guerra Civil i el franquisme

Sílvia Piqué Pallàs

TFM. Màster d'Humanitats: Art, Literatura i Cultura Contemporànies

Universitat Oberta de Catalunya

18 de gener de 2024

Tutora: Sònia Hernández Hernández

Agraïments

Primer de tot, agraeixo a en Tomàs i la Joana Bel Oleari la seva confiança i tot el que han compartit amb mi. Segon, a la Sònia Hernández, l'acompanyament durant aquest procés i que m'ajudés a no embrancar-me per altres camins. També, a en Ramon Ruiz Bruy, aquella conversa que va contribuir a estructurar els apartats que parlen de la revista *Alella*. Finalment, però igualment important, a la Rosa Casas i la resta de persones de la biblioteca Ferrer i Guàrdia, la seva bona disposició.

Índex

1. Introducció	4
1.1. Estat de la qüestió	7
1.2. Metodologia	9
2. L'obra i el seu context.....	10
2.1. Maria Oleart: biografia i obra	10
2.2. La revista <i>Alella</i> , els primers passos	12
2.3. Els articles d'Oleart, un diàleg amb l'escriptura.....	14
3. El silenci, l'oblit i la memòria: algunes definicions.....	19
3.1. La petja de l'oblit sobre la memòria	19
3.2. Silenci i tradició	22
4. L'obra poètica	24
4.1. Veus, mirades i silencis	24
4.2. Joc de miralls	29
4.3. De Burgos a Oleart, entre boires i tambors.....	33
5. Conclusions	37
Bibliografia.....	41
Fonts documentals	47
Annexos.....	50
Annex 1. Poemes inèdits de Maria Oleart	50
Annex 2. Poemes de Zoraida Burgos.....	56

Abstract

Analitzem l'obra de Maria Oleart, centrant-nos en l'exploració dels conceptes de *memòria, oblit i silenci*. Els relacionem amb l'empremta que la Guerra Civil i el franquisme van deixar en la generació d'escriptors nascuts abans de l'inici de l'armistici. Partim de l'estudi dels articles i entrevistes que Maria Oleart va realitzar durant anys a la revista *Alella*, els quals ens permeten d'accedir als seus plantejaments, interessos i punts de vista. Tot seguit, a través de les aportacions que la filosofia, la sociologia i l'antropologia han fet entorn dels termes estudiats, indaguem de quina forma apareixen en la poesia oleartiana, tot posant-la en connexió amb l'obra de Zoraida Burgos, coetània a Oleart.

Paraules clau: silenci, oblit, memòria, empremta, escriptura, gènere.

1. Introducció

L'antropòleg Marc Augé assenyala la rellevància de l'oblit en la configuració de la memòria. Per ell, en seria l'element erosionador, allò que marca els contorns del que recordem. L'autor, tanmateix, considera que el fet de construir la memòria a través de narracions, fa que correm el risc de recordar només allò que ens hem explicat a nosaltres mateixos, del que només eren impressions singulars i confuses, o traces deslligades de qualsevol argument (2019: 34, 36). D'aquesta afirmació pot despendre's que possiblement la poesia, més que no pas la ficció narrativa, pot permetre'ns d'accedir i preservar aquests rastres perduts i, encara més, quan es tracta d'una poesia com la de Maria Oleart, fortament arrelada a l'experiència i als elements sensorials.

Maria Oleart, en unes ratlles introductòries dins el seu recull *Versos a Anais*, considera que «[e]n tota creació poètica hi ha una essència d'intuïtivitat; [i que] analitzar-la pot, en part, malmenar aquesta espontaneïtat d'obra artística que el poema conté» (1989a: 13). Contradient l'autora, hem volgut fixar-nos en el conjunt de la seva

obra, fins ara poc estudiada, tot posant èmfasi en la poesia, però tenint en compte els articles i entrevistes que feu durant anys a la revista *Alella*. El seu nom va aparèixer en el parlament fet per Maria-Mercè Marçal dins el *II Cicle de Cartografies del desig*, que es va realitzar a la Casa Elizade, a Barcelona, el 18 de març de 1998, i el podem vincular, per tant, amb la voluntat marçaliana de generar un ordre simbòlic femení. En aquell moment, Marçal va parlar de l'absència de cinc autores catalanes que havia vist aplegades encara no feia deu anys: Maria-Aurèlia Capmany, Helena Valentí, Montserrat Roig, Quima Jaume i Maria Oleart. Marçal s'hi referí no només per a fer-los memòria, sinó també per a «convertir la memòria en present», per tal que esdevinguessin «[n]ova sang per a aquest conjunt de vampirs que és, segons M. Tournier, el públic lector» (Marçal, 1999: 9).

Tant la intervenció de Marçal com la conferència que Montserrat Abelló feu, en aquelles jornades, sobre les figures d'Oleart i Anaïs Nin (Abelló, 1999: 149-179) van recollir-se en un llibre publicat just després de la mort de l'autora d'Ivars d'Urgell. El títol, *Memòria de l'aigua*, sintetitza, a través de la metàfora de «l'aigua [que] crida a l'aigua» (Bruch, 1999: 13), la voluntat de respondre a la manca de tradició entorn l'escriptura de les dones i de crear un canó femení.

Maria Oleart forma part del conjunt d'autors nascuts els anys vint i que van viure la Guerra Civil i el franquisme. Són contemporanis seus, a més de les escriptores ja anomenades, Avel·lí Artís-Gener, Joan Brossa i Jordi Alumà, amb els quals tingué una gran amistat.¹ Maria Oleart escrigué poesia, narracions i contes per a nens. Tot i que el conjunt de l'obra publicada és acotada,² es complementa amb obra inèdita, tant poètica com narrativa (Bel, 2010:15), i amb les aportacions que feu a la revista *Alella*.

Maria Oleart, entre 1978 i 1986, va entrevistar de forma periòdica a una vintena d'escriptores. Algunes, com Pilar Rahola o Isabel-Clara Simó, eren joves i encara no prou reconegudes, altres, com Maria Àngels Anglada o Maria Dolors Orriols, ja tenien

¹ Les dades biogràfiques no referenciades, les hem extret de les converses realitzades amb els fills de Maria Oleart: amb Tomàs Bel Oleart, els dies 27 de juliol i 18 de novembre de 2023, a *Alella*; amb Joana Bel Oleart, el 21 de desembre de 2023, al Masnou.

² Lluïsa Julià, tot referint-se a Maria Oleart i Quima Jaume, considera que tenen una «obra breu i ja concloua, [que] esdevé fora del sistema, ex-cèntrica, inclassificable» (2008: 25).

una trajectòria consolidada. Oleart mostra interès, a través de les seves preguntes i comentaris, als condicionaments socioculturals que establien els rols de gènere, marcats pel paper que durant el franquisme s'havia assignat a la dona. També, a com això afectava el procés d'escriptura, tant de les autores que va entrevistar com en ella mateixa.

Certament, podem connectar aquesta preocupació per allò que ella anomenava «l'alienació de la dona» amb les repercussions que van tenir la Guerra Civil, que va començar quan Maria Oleart tenia set anys, i la repressió cultural de la postguerra i el franquisme. Així, considerem com a rellevants els termes *memòria*, *oblit* i *silenci*. Tant podem enllaçar-los amb aquella «memòria de l'aigua», com als efectes que va provocar, en el bàndol dels derrotats, la «desfeta popular del trenta-nou», tal com la pròpia autora l'anomena (1985: 33). Partim de la hipòtesi que les experiències històriques traumàtiques creen llacunes d'oblit i silenci, les quals deixen, per força, una empremta en l'obra literària d'aquells que les viuen i dels seus descendents. Ens plantejem d'estudiar com apareixen aquestes petges en la poesia de Maria Oleart. Establim, aleshores, l'objectiu general d'indagar, dins l'obra poètica oleartiana, de quina manera es manifesten els conceptes de *silenci*, *oblit* i *memòria*, tot partint de la seva vivència, com a escriptora, de la Guerra Civil i el franquisme, tenint en compte el nexa que estableix amb autors de la seva generació.

Tot seguit, despleguem aquest objectiu general en tres d'específics: primer, definir els conceptes d'*oblit*, *memòria* i *silenci*, fent esment tant al marc sociocultural en el qual s'inscriu l'autora, com als condicionants de gènere que s'hi relacionen; segon, identificar aquests elements temàtics en l'obra de Maria Oleart, a través dels articles d'opinió i entrevistes que va redactar, per a la revista *Alella*, entre els anys 1976 i 1994, i, sobretot, mitjançant la seva obra poètica i narrativa; tercer, analitzar aquests components en la poesia oleartiana, tot basant-nos en les connexions que estableix amb d'altres escriptors coetanis, per la qual cosa ens fixarem en l'obra de Zoraida Burgos, a la qual va entrevistar. Així doncs, establim les següents preguntes de recerca: ¿De quina manera apareixen, dins l'obra de Maria Oleart, els conceptes de *silenci*, *oblit* i *memòria*, quant a la seva vivència, com a escriptora, de la Guerra Civil i el franquisme? En aquest

sentit, ¿quines connexions trobem entre la seva poesia i la d'autors que li són contemporanis?

Ja l'any 2004, Sam Abrams, en l'article «Els oblits no són casualitats», criticava la desaparició d'alguns escriptors del mercat editorial; ubicava Oleart, conjuntament amb Maria-Antònia Salvà, Clementina Arderiu i Rosa Leveroni, entre les «quatre figures inaugurals de la tradició moderna de dones poetes»; i conclouia que defensar les seves veus, conjuntament amb Maragall, Bartra, Teixidor, etc., «no és altra cosa, fet i fet, que defensar la possibilitat de l'existència real de les nostres veus!» (2010: 121, 122). El nostre treball, a més de valorar la figura de Maria Oleart, té la transcendència de tractar, a través de l'obra literària d'aquesta autora, i sovint des d'un àmbit local i fins i tot quotidià, qüestions que són universals i que van més enllà de les fronteres espai-temps que les encasellen.

1.1. Estat de la qüestió

Abans de res, la nostra recerca topa amb la dificultat de la poca bibliografia acadèmica entorn de l'escriptora estudiada. En primer terme, comptem amb els pròlegs i postfacis a la seva obra dels poetes Joana Bel i Oleart (2007, 2010), Anton Sala-Cornadó (1974), Pere Ribot (2010) i Montserrat Abelló (2007). Així mateix, ens fixem en l'article d'Abelló «Una fascinació: Maria Oleart – Anaïs Nin» (1999), en el qual l'escriptora enllaça, a través del recull *Versos a Anaïs* (1989), l'obra i biografia d'ambdues poetes. Una proposta similar desenvolupa Godayol (2005), que analitza l'obra d'Anaïs Nin a través de poesies d'Oleart. Altres al·lusions són els articles de Laia de Bobes i Guida Alsina (1995) i de Cristina Armengol (2022) per a la revista *Alella*.

En primer terme, Pere Ribot considera que la poesia de Maria Oleart, tot evocant Riba i Maragall, crea «un breu, i alhora, infinit paisatge interior», on alhora que hi ha calma, s'hi respira la tragèdia humana. De més a més, aquest poeta vilassarenc considera fins a quin punt l'obsessió per la mort, més que «destructora», en Oleart esdevé «íntima» (2010: 19). En termes similars parla Anton Sala-Cornadó, que

considera l'impuls d'agressivitat de les persones, en el qual «som nosaltres [...] enfrontant-nos amb el món que ens envolta»; per ell, la poesia oleartiana respon a aquest embat tot fent caure les «parets divisòries» i integrant llum i ombra (1974: 11, 12).

En segon lloc, Montserrat Abelló, més enllà dels paral·lelismes que estableix entre l'obra i, sobretot, la biografia d'Anaïs Nin i Maria Oleart, també anomena diferents elements que la caracteritzen. En concret, en destaca una «ingenuïtat» que considera gairebé primigènia, i que va més enllà de la senzillesa del que explica. A banda d'això, posa èmfasi en la imaginació i la sensualitat de la seva poesia (Abelló, 1999, 2007).

Finalment, Joana Bel (2007, 2010) mostra fins a quin punt l'obra de Maria Oleart és vital i arrelada a l'experiència. Els textos oleartians estan molt marcats per una vocació literària que heretà del seu pare Gumersind, del qual rebé influències de Maragall, Espriu, Foix, Riba i Lorca. Bel indica que Ribot «va detectar la dicotomia de l'autora que oscil·la des de l'egòlatra tragèdia a la generosa alegria» (2010: 10) i, també, remarca de quina manera la seva poesia va reflectir els moments de crisi personal.

Tenint en compte la perspectiva des de la qual elaborem la nostra interpretació, ens fixem en bibliografia sobre l'oblit i la memòria: de Theodor Adorno (1962, 1975, 1980, 2001), Walter Benjamin (1973, 2001), Hannah Arendt (1996), Paul Ricoeur (1995, 1999, 2003), Tzvetan Todorov (2002) i Marc Augé (2019). Altrament, per a la contextualització d'aquestes qüestions dins el marc sociohistòric, cultural i literari de la Guerra Civil i el franquisme partim dels estudis de Castellanos (1977), Dasca (2010), Pujol Casademont (2020), Valverde (2014); i, també, dels articles inclosos en *Exili interior, represa i transició* (2003), a cura de Xavier Bru de Sala i Carme Dropez. Finalment, tenim en compte les aportacions d'Anna Pagès (2012, 2016) i Fina Birulés (2003, 2009, 2014), que tracten la qüestió de l'oblit i la subjectivitat des d'una perspectiva filosòfica, tot recollint les aportacions de diferents autors i, alhora, connectant-les, per una banda, amb el marc de la Guerra Civil i el franquisme i, per l'altra, amb l'experiència viscuda en clau de gènere. Quant a aquest darrer tema, fem

referència a Julià (2004, 2008), Charlon (1987, 1990), Llorca (1999, 2004) i Marçal (1999, 2010).

1.2. Metodologia

La nostra pregunta de recerca requereix que s'emprin mètodes qualitius per a donar-hi resposta. Els nostres primers passos, condicionats per la mancança d'estudis sobre Maria Oleart, s'han centrat en la recollida de dades de fonts primàries documentals. En aquesta primera part del procés, n'hem elaborat un mostreig exhaustiu, del qual ens hem centrat a recopilar l'obra literària editada, que detallem contextualitzada en la biografia de l'autora (vegeu «2.1. Maria Oleart: biografia i obra», p. 10-12), i el corpus d'articles periòdics que feu per a la revista *Alella* (vegeu «2.3. Els articles d'Oleart, un diàleg amb l'escriptura», p. 14-19).³ Per altra banda, hem entrevistat i mantingut contacte amb persones de l'entorn de l'autora: amb els seus fills, Tomàs i Joana Bel Oleart; amb Rosa Casas, directora de la biblioteca d'Alella, espai on hem consultat els exemplars en paper de la revista, i el fons de llibres signats pels escriptors que ella col·leccionava; i, finalment, amb Ramon Ruiz Bruy, director actual de la revista *Alella*.

Un cop definides les fonts documentals primàries i secundàries, hem organitzat la seqüència metodològica a través dels objectius específics. Primer de tot, hem emmarcat el context sociohistòric d'aparició de la revista *Alella* i hem dut a terme una anàlisi de continguts de les aportacions d'Oleart, la qual cosa ens ha permès una major

³ A l'Arxiu Nacional de Catalunya, dins el fons personal de Miquel Guinart i Castellà, com a correspondència emesa i rebuda amb Maria Oleart i Font, existeixen divuit unitats documentals: vuit cartes, sis esborranys de resposta, dues felicitacions de Nadal, una targeta de visita i un retall de premsa, amb data d'octubre de 1976 a febrer de 1983 —Miquel Guinart i Castellà fou amic personal de l'autora i polític vinculat a ERC. També trobem documents a la Biblioteca de Catalunya, a la Secció de Manuscrits, dins el fons de correspondència de Lola Anglada i de Montserrat Abelló. Fent referència al fons de Lola Anglada, hi trobem una participació de casament de 1956-57 i una carta. Pel que fa al fons de Montserrat Abelló, hi ha un document sense descriure. També existeix a la col·lecció del MACBA, al Fons Joan Brossa, una entrevista que Maria Oleart va fer a Joan Brossa l'any 1987. Com a objectes personals d'Oleart, la biblioteca de llibres signats pels autors, que col·leccionava Maria Oleart, formen part del fons Oleart de la biblioteca d'Alella.

comprensió de l'autora a través dels seus propis plantejaments i opinions. En segon terme, hem definit els conceptes d'*oblit*, *memòria* i *silenci*, fent esment tant al marc sociocultural en el qual inscrivim el nostre estudi, com als condicionants de gènere que s'hi relacionen. Finalment, a través de la connexió dels punts anteriors, hem explorat com apareixen aquests termes en la seva poesia i les connexions que estableix amb l'obra de Zoraida Burgos. Per altra banda, a mesura que hem anat ampliant la informació al voltant de l'autora, ha calgut retornar al punt de partida en diferents ocasions i revisar, quan ha estat necessari, la pregunta de recerca.

2. L'obra i el seu context

2.1. Maria Oleart: biografia i obra

Maria Oleart va néixer a Barcelona el 1929, encara que va passar la infantesa al Masnou. Allà va estudiar a l'escola de la República, però aquell ensenyament fonamentat en mètodes pedagògics basats en l'experimentació va truncar-se amb la derrota de l'any trenta-nou.⁴ En la seva vocació literària, tant el seu pare com la seva mare hi van tenir un paper rellevant; Gumersind Oleart, amb la seva passió per la lectura i l'escriptura; Pilar Font, per la proximitat de la relació que establiren, feta de complicitats i contradiccions, i que mantingueren tota la vida. De jove, va tornar a Barcelona i es va casar, l'any 1955, amb l'escultor Tomàs Bel, amb el qual tingué dos fills, Tomàs i Joana. Amb la família, tornaren al Maresme, a la casa d'Alella, dissenyada pel seu marit. El seu primer recull de poemes *La mort i altres coses* aparegué l'any 1965, hi expressa l'obsessió per la mort i interrogants envers la vida. El seu segon llibre *Enllà* (1974) està dedicat a la mort del seu pare. L'any 1977 va guanyar

⁴ En l'entrevista realitzada amb Joana Bel el 21 de desembre de 2023, ens assenyala fins a quin punt va doldre a Maria Oleart que la seva mestra hagués d'exiliar-se després de la guerra. Maria Canaleta Abellà i el seu home, Josep Pericot Llorensi, ambdós mestres de l'escola, foren allunyats de Catalunya per un procés de depuració. Foren enviats a Pinarejo, a la província de Conca, a Castella-la Manxa. Van poder tornar al Masnou el 1942 i reincorporar-se a l'escola (Hernández: 2017).

la Flor Natural en els darrers Jocs Florals fets a l'exili, a Múnic, amb el poema «Símbols». El mateix any va guanyar, amb *Vuit narracions*, el premi Víctor Català de contes als Jocs Florals de Lausana. A partir d'aquell moment, va tenir una crisi conjugal que va acabar amb separació i amb la qual Maria Oleart va retallar-se el «de Bel», que s'havia afegit com a pseudònim literari. El darrer recull que apareix amb aquest nom no retallat és *M'empasso pols quan beso la terra* (1983), on ja es percep la seva crisi vital, i un canvi literari amb la influència d'autores com Adrienne Rich i Anne Sexton, que li arribaren a través de Montserrat Abelló, amb la qual feu amistat. Durant aquella època també fou molt activa tant en l'àmbit social com polític. Fou la primera dona a integrar-se a la junta de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, va ser presidenta de l'Institut de Projectió Exterior de la Cultura Catalana, i va col·laborar tant amb la revista *Al·lella*, com amb la *Tretzevents* i *Rodamón*, on escrivia contes per a nens. Així mateix, també va participar en diferents antologies: *Les cinc branques: poesia femenina catalana* (1975), a cura d'Esteve Albert; *Les 1000 millors poesies de la llengua catalana* (1979), editada per Lluís Gassó; *31 poetes d'avui* (1979), on s'inclouen alguns dels poemes que l'autora classifica dins el recull inèdit *A ells*;⁵ *Món de Subirachs* (1984), amb il·lustracions de l'escultor i poesies de Salvador Espriu, Joan Perucho, Marta Pessarrodona, Joan Margarit, Joan Vinyoli, entre d'altres; i, finalment, *Homenatge a Lluís Companys* (1990), editat per la Generalitat de Catalunya. L'any 1988, Maria Oleart va guanyar el premi Don.na de narrativa amb *Contes estrafets*. El mateix any va publicar el recull *Versos a Anaïs* i, també, va guanyar el Premi Caterina Albert i Paradís amb el recull *Solitud* (1991), el qual reflecteix «què és viure una fonda depressió» (Bel, 2010: 14). El 1990 va participar, conjuntament amb Abelló i altres dones poetes en la *IV Fira Internacional del Llibre Feminista*, celebrada a Barcelona. El 1991 va publicar-se el seu darrer llibre, de literatura infantil, *La màgia de les espelmes*.

⁵ Montserrat Abelló assenyala que entre els poemes solts de Maria Oleart n'hi ha un conjunt de datats l'any 1976, amb la nota «Poemes del llibre A ELLS», i que van dedicats als poetes Pere Quart, Anton Sala-Cornadó, Miquel Martí i Pol, Joan Brossa, Ricard Creus i Lluís Urpinell (1999: 170).

A partir d'aquí es va anar agreujant la malaltia que patia i va morir a Alella l'any 1996 (Abelló: 1999: 149-179; Bel, 2010: 7-16).⁶

2.2. La revista *Alella*, els primers passos

El gener de 1960, en un context de represa d'iniciatives entorn la llengua i la cultura catalanes, amb el franquisme que mostrava signes d'obertura, després que els aliats guanyessin la Segona Guerra Mundial,⁷ va començar a editar-se la revista *Alella*, un mes després que aparegués el primer número de *Serra d'Or*. Una i l'altra comparteixen el seu origen en institucions religioses. La revista *Alella*, impulsada per Eduard Serra i Güell, aparegué com a «full» informatiu mensual de l'Associació Cristiana d'Antics Alumnes i Amics de l'Escola Pia; en el primer número, es definia de la següent manera:

Aquest «full», humil senzill com les violes que perfumen les voreres dels jardins, vol arribar a les mans de tots els socis com un missatger de pau, d'amor, d'inquietuds i ànsies de superació, impregnat en l'amor de Crist, cristal·litzat en les ensenyances de St. Josep de Calalsanç i dels seus fills (1960: 1).⁸

⁶ A més a més, existeix l'antologia de Maria Oleart *Jo pregunto* (2007), a cura de Joana Bel, que inclou una tria de poemes d'entre els diferents reculls i altres que no havien estat publicats fins aleshores. Així mateix, Oleart també forma part, conjuntament amb Teresa d'Arenys, Zoraida Burgos, Concepció G. Maluquer, Rosa Leveroni, Olga Xirinacs, etc., de l'antologia *Paisatge emergent: trenta poetes catalanes del segle XX* (1999), a cura de Montserrat Abelló, Neus Aguado, Lluïsa Julià i Maria-Mercè Marçal.

⁷ Amb el final de la Segona Guerra Mundial, el règim va flexibilitzar-se i es van permetre algunes iniciatives, amb la línia, però, de deixar la llengua ubicada als marges, com a element folklòric (Samsó, 2003: 43). Durant els anys seixanta, el catalanisme va aprofitar les esquerdes del sistema quant al seu nivell de permissivitat, i es feu lloc combinant activitats legals i altres de clandestines. Per afegiment, l'acció del règim va afavorir la unitat del catalanisme (Santacana, 2003: 82-84).

⁸ En les cites a la revista *Alella*, hem optat per ser fidels al text, i no realitzar-ne la correcció ortogràfica, ja que la revista és testimoni i reflex de la situació de la llengua en aquell moment històric concret. Emprarem el mateix criteri amb els poemes inèdits de Maria Oleart (vegeu «Annex 1», p. 50-55).

La seva funció inicial era ser un mitjà d'informació per als socis, s'hi detallaven les activitats que es feien al municipi, com sortides i excursions, teatre, cinema, etc. Progressivament, les quatre pàgines que tenia aquest butlletí marcadament religiós van anar ampliant-se quant a nombre i evolucionant, també, quant a la diversitat dels temes que s'hi tractaven. Finalment, en el número de desembre de 1963, després de fer un compendi dels quatre anys d'història del butlletí, es fixà un canvi d'orientació a partir del següent número, amb la voluntat d'esdevenir un espai municipal.⁹ Així, el gener de 1964, la revista prengué el nom actual, *Alella*, i, també, el format que ha mantingut a partir d'aleshores, amb la primera pàgina dedicada a l'editorial i amb el sumari de temes diversos, relacionats amb la vida local.

Maria Oleart va incorporar-s'hi en un altre moment de transformacions. En el número 151, de maig de 1976, a la portada hi ha dibuixada la senyera amb unes lletres fetes a mà: «Temps de canvis». Aquests canvis no només fan referència al moment que vivia el país després de la mort de Franco, sinó també a les mutacions a l'interior de la revista, que pretenia d'interessar també als joves, «[i] és que des de fa un temps, s'estava tornant una mica plom, tant per els lectors com per els que la feien» (1976a: 3). Amb aquesta voluntat, es feu una crida perquè s'hi incorporessin nous col·laboradors. Dos números després, el setembre de 1976, en l'editorial hi apareix la següent nota:

Atenent al prec que vàrem fer al número 152, dos nous col·laboradors han vingut a enriquir el contingut de la revista amb dues seccions fixes: «LA DONA OPINA», de Maria Oleart de Bel, escriptora i poetessa, de Mar i Muntanya; i «LA PLANA D'EN TONI», per el dibuixant alellenc Antoni Bancells (1976b: 3).

⁹ Així es manté l'orientació religiosa, però tot posant èmfasi en esdevenir un mitjà de comunicació local: «Amb el nom d'“ALELLA” com a senyera, abranda la intenció ferma i el noble desig de convertir-lo en un òrgan tot ell dirigit a l'aprofitament espiritual i cultural dels alellencs, i en el que s'hi mantingui pura, viva i perenne la fidelitat envers l'Escola Pia, doncs no endebades hi ha de temps un íntim lligam entre el nostre poble i la benemèrita institució calassànica» (1963: 2).

Les seves contribucions representaren un element d'innovació per a la revista: Antoni Bancells, a través de les seves tires còmiques, amb contingut crític sobre l'actualitat; Maria Oleart, en introduir la reflexió sobre els rols de gènere. En el número 155 de febrer de 1977, una nota editorial avisa que «[l]a revista ALELLA no fa necessàriament seus les opinions i criteris expressats per els seus col·laboradors» (1977: 3); la qual cosa possiblement és un indicador de la seva progressiva obertura com a element de reflexió social i política.

2.3. Els articles d'Oleart, un diàleg amb l'escriptura

Maria Oleart fou de les primeres dones integrants de la revista *Alella*, primer com a col·laboradora i, a partir de 1981, dins l'equip de redacció. Hi escrigué de forma periòdica entre 1976 i 1994, de tal manera que les seves aportacions apareixen en gairebé totes les publicacions —una mitjana de quatre anuals. Va participar-hi amb articles d'opinió, narracions, poemes, cròniques d'esdeveniments i entrevistes. Durant aquells anys va redactar tres seccions periòdiques, entremig de les quals afegia altres tipus d'aportacions. Primer, des de setembre de 1976 fins 1978, va començar les seves col·laboracions amb «La dona opina»; en aquest apartat, que sovint eren articles d'opinió, va incloure-hi algunes narracions i les primeres entrevistes a escriptores. Segon, a partir de 1978 transformà la secció «La dona opina» amb aquestes «converses» que realitzà de forma periòdica fins l'any 1986. Finalment, d'ençà de 1987, la seva publicació regular foren les narracions «Va de... », de caire quotidià, acompanyades d'il·lustracions i més aviat orientades a un públic infantil. Entremig, va continuar realitzant altres tipus de contribucions, com les entrevistes que va fer a Subirachs (estiu de 1987), Jordi Alumà (primavera de 1988), Pilar Rahola (tercer trimestre de 1993), Montserrat Abelló (quart trimestre de 1993) i Olga Xirinacs (primer trimestre de 1994), i, també, els articles que redactà en la mort d'escriptors com Manuel de Pedrolo (tardor de 1990) i Maria Aurèlia Capmany i Montserrat Roig (primavera de 1992).

En la secció «La dona opina», al costat del títol, hi ha el dibuix d'una noia amb ales i faldilles, dins una gàbia, guixada amb dues línies que es creuen. Aquesta figura podria remetre'ns a l'àngel de la llar que, segons Virginia Woolf, calia assassinar.¹⁰ En aquests articles Oleart reflexiona entorn el rol de la dona, la qual cosa enllaça sovint amb la seva experiència personal. Majoritàriament, en «La dona opina», hi predominen els textos argumentatius; un dels temes centrals és el concepte que la societat del seu temps tenia de la dona: sobre els rols atribuïts a un gènere i l'altre, i la contradicció existent entre la vida familiar i el desenvolupament de la pròpia vocació. Empra, per exemple, les metàfores d'una dona tancada en una gàbia i la d'un equilibrista que no vol passar-se de la ratlla, i ho enllaça amb com ens vinculem afectivament. Així, diu:

Necessito, de vegades, la reeiteració per concienciar-me d'una cosa. Ho dic, perquè cada vegada que rebo la revista Alella i miro el graciós dibuix que encapçala la meua pàgina, després de somriure se m'acut: —Potser sí que, a voltes, empenyades en trencar les nostres reixes ens esborrem a nosaltres mateixes!? Potser sí que per reafirmarnos ens anulem? (Oleart, 1977b: 15).

En aquests textos, sovint hi parla d'ella mateixa, de la seva forma de ser i també explica anècdotes personals. Diu, com a mostra, que és «un sac d'idees mal aprofitades» (Oleart, 1977b: 15), o que se sap «incapacitada per fer crítica de llibres», o narra la vegada que un amic li va explicar que li havien robat el portamonedes, i que més que la pèrdua, el que li preocupava era tornar-se desconfiat; la qual cosa lliga amb el rebuig que sent cap a l'experiència: «ser experimentat és ser mort. Mort a vivències noves, almenys. Cal tenir l'esperit i els ulls oberts a tot» (Oleart, 1976: 16).

¹⁰ En una conferència que feu Virginia Woolf per a la Women's Service League l'any 1931, l'escriptora se servia de l'ideal de dona victoriana exalçat per Coventry Patmore a *The Angel in the House* (1864), per parlar de la necessitat de matar l'àngel de la llar; aquest àngel també apareix assassinat per una de les protagonistes de *Cartes impertinents de dona a dona* (1971) de Maria Aurèlia Capmany (Godayol, 2007: 12).

També en les narracions tracta temes entorn la llibertat personal i els papers desenvolupats per cada membre en l'àmbit domèstic. En el conte «Clavells» (1981a: 40, 41), la veu narrativa en primera persona descriu un diumenge a la llar familiar.¹¹ La protagonista prepara la xocolata del matí, el vermut del migdia, el dinar, etc., mentre el marit li arregla un armari de la cuina i l'avi surt a passejar amb els nets. En certa manera, podem connectar aquesta descripció de la vida familiar amb el que ella mateixa diu quan es va publicar *La mort i altres coses* (1965): «va ser el primer que va sortir al carrer i com a començament del desvetllar d'una letargia de mestressa de casa» (López, 1985). Al final de la narració, hi ha una explosió amb «flaire de clavells», com si es tractés d'un somni (1981a: 41), i que ens fa pensar en possibles reminiscències de la guerra. En els contes, hi predomina una sensació de desrealització i estranyament. Ho veiem en el relat «Coixins» (1977a: 16, 17), que forma part del recull *Vuit narracions*, que va guanyar el premi Víctor Català l'any 1976. Amb el format de carta a un suposat amant —que podria ser imaginari, però que més aviat sembla ser algú important d'un passat que s'esborra—, la protagonista, que està tancada en una clínica, descriu anècdotes estranyes, on ella llença coixins pel balcó i la veïna li regala una capsa de bombons sense bombons. Intuïm que es tracta de la realitat tal com ella la viu, a causa d'un procés de malaltia i de pèrdua de memòria. Una sensació onírica similar desvetlla «Narració», en el número 173 de la revista. El text ve acompanyat amb una il·lustració de Tomàs Bel i Sabatés, on apareix un personatge nu en tres vinyetes diferents, en la primera arraulit i en les següents amb el gest d'aixecar-se i escapar de la vinyeta. En el conte, la protagonista, també en primera persona, es descriu a ella mateixa a l'interior d'un bosc estrany, com si fos un ocell sense ser-ho, tot emprant un llenguatge poètic i metafòric talment descrivís un espai de somnieig, amb qualitats plàstiques i sensorials —«No sé ben bé si és que plou o és el meu cos que té febre»—, alhora que el *jo* es confon amb el paisatge: «El verd de les meves mans es panseix de l'alé d'oli roent» (1981b: 20). Podria tractar-se d'imatges hipnagògiques o hipnopòmiques que lliguen amb les provatures entorn del subconscient que feu el surrealisme amb obres com *Nadja* (1928), on André Breton, a través del seu vagareig atzarós pels carrers de París, pretenia

¹¹ Maria Oleart inclourà aquest conte dins el recull *Contes estrafets*, publicat el 1989.

respondre la pregunta «Qui sóc, jo?» (2018: 29); també, amb la forma com desapareixen dos concertistes a *Judita* (1930), de Francesc Trabal, com si fossin fum del cigar (1998: 6); o, sobretot, amb la prosa onírica d'Anaïs Nin en els relats d'*Under a Glass Bell* (1944),¹² on la narradora descriu, mitjançant un llenguatge poètic, un paisatge hipnòtic i fragmentat.

Quant a les entrevistes a escriptores, algunes de reconegudes i altres que no, les inicià a partir de març de 1978, amb una «conversa» amb Montserrat Prats (1978a: 22, 23), que fou amiga seva i que havia guanyat l'accèssit de poesia amb el llibre *Cavall de tramuntana*. Aquestes entrevistes inclouen una fotografia o dibuix de la protagonista, una breu biografia o presentació i un fragment d'algun text literari. Entre aquestes «converses», en trobem una d'«epistolar» amb Olga Xirinacs (juny de 1978), una «xerrada mig telefònica» amb Carme Riera (tardor de 1980) i entrevistes amb Carme Samper (setembre de 1978), Teresa-Montserrat Sala (desembre de 1978),¹³ Rosa Fabregat (desembre de 1979), Núria Albó (hivern de 1980), Maria Antònia Oliver (hivern i primavera de 1981 i 1982), Maria Dolors Alibés (estiu de 1982), Maria Àngels Anglada (tardor de 1982), Emília Queralt (hivern de 1982), Zoraida Burgos (primavera de 1983), Renada-Laura Portet (estiu de 1983), Margarida Aritzeta (tardor de 1983), Isabel-Clara Simó (primavera de 1984), Erinska Vilorbina (estiu de 1984), Mercè Giralt (hivern de 1984), Pilar Rahola (estiu de 1985), Maria Dolors Orriols (tardor de 1985), Assumpció Cantalozella (primavera de 1986) i Montserrat Cornet (estiu de 1986).

Quant a les qüestions que Maria Oleart els demana, apareixen temes recurrents. En cadascun dels casos s'interessa sobre el procés d'escriptura: les raons per a escriure, els gèneres literaris utilitzats, la professionalització de l'ofici i la compaginació de l'escriptura amb la vida personal i familiar. En aquest sentit, Oleart s'interroga, en una entrevista a Maria Antònia Oliver, entorn la dicotomia entre la «convivència amorosa» i mantenir la pròpia individualitat, «mirar-te la vida i els objectes amb uns ulls nous». La pregunta que Oleart relaciona directament amb la qüestió anterior, i que repeteix a la

¹² En trobem la traducció *Dins una campana de vidre* (2012), de Ferran Ràfols Gesa.

¹³ Teresa-Montserrat Sala, actualment historiadora d'art, és filla del poeta Anton Sala-Cornadó. En el moment de l'entrevista tenia dinou anys i Maria Oleart la va entrevistar per la seva vocació per l'escriptura.

majoria de les entrevistades, és la qüestió de «l'alienació de la dona». En trobem una mostra en l'entrevista a Maria Antònia Oliver, quan Maria Oleart li demana: «Quina actitud et sembla pot adoptar, que li cal fer, a la dona de sa casa que té consciència de la seva alienació?» (1981-1982: 51). També, quan demana a Maria Àngels Anglada: «què opines sobre l'alienació (sic)* de la dona a través del temps i què ens caldria fer per sortir-nos-en del tot, algun dia?» (1982a: 40). En l'entrevista epistolar amb Olga Xirinacs connecta aquest tema amb el fet que en el premi que aquesta darrera va guanyar a Lausana, l'any 1976, el jutjat, abans d'obrir la plica, pensés que el guanyador era un home; a la qual cosa Xirinacs no dona altra rellevància que la d'anècdota, per l'estranyament que devien provocar els poemes, si hom considerava que eren escrits per un home. Encara que Oleart enllaça aquesta pregunta amb possibles limitacions en l'«expressivitat creadora» pel fet d'ésser dona, Xirinacs no considera aquests condicionants: «Si de cas, he hagut de distribuir molt bé el temps, però això és accidental, ens hi trobem tots» (1978b: 26).

En l'entrevista a Zoraida Burgos, Oleart fa referència al recull de poesia femenina *Les cinc branques* (1975), en el qual totes dues van participar. Li fa preguntes entorn l'obra publicada, la seva feina com a bibliotecària, i, també, sobre l'opressió de la dona i la utilització de la llengua, les dues anteriors contextualitzades dins el marc geogràfic de la poeta ebrenca. També fa referència al «dolor», «l'opressió» i la poesia com a «denúncia social», amb la qual cosa Burgos esmenta el seu recull *Vespres* (1978), i el fet que ella va començar a escriure amb aquesta finalitat (1983b: 26-28). En la presentació a Maria Dolors Orriols, Oleart adverteix que les seves primeres publicacions foren contes i assaigs en revistes clandestines. Quan Maria Oleart li pregunta sobre la tasca d'escriure, Orriols explica que ella treballa cinc hores diàries i que, tot i que mai ha deixat d'escriure, no ha publicat durant vint-i-cinc anys, ja que «no seguia les regles de joc del franquisme» (1985: 33, 35). Uns mesos després, en la conversa amb Assumpció Cantalozella, Oleart es refereix a la seva joventut i al fet que no es vegin gaires escriptores joves: «En general ens trobem amb dones que han anat fent la viu-viu tancades a casa o dedicades en altres professions, i, un bon dia, quan poden mostrar la seva obra al món, ja tenen arrugues». Tot seguit, en parlar de la novel·la *Sauló*, l'entrevistadora considera que no només hi veu runes «sinó gent que canvia de forma i

es mou i moure's és vida; solament la manca de llibertat de l'immobilisme és la mort i l'enderrocament» (1986: 27, 28), la qual cosa possiblement no només lliga amb l'obra de Cantalozella, sinó també amb la concepció oleartiana de la llibertat i del procés d'escriptura.

Malgrat que en les entrevistes, el context polític i sociocultural hi apareix sovint connectat al rol de gènere, la situació de la cultura i la llengua catalanes també són temes que van apareixent, encara que de forma no tan recurrent, tot i que l'autora s'hi posiciona de forma clara. Per exemple, en l'entrevista a Maria Àngels Anglada, diu que l'escriptora figuerenca es declarava com a independentista i afegeix que «per qualsevol que conegui una mica la història i estimi la seva llengua, és l'única opció que es pot seguir» (1982a: 39). També, en una entrevista amb Carme Samper, Oleart esmenta una proposta literària que es va fer als carrers de Barcelona. Tot seguit, critica que fos bilingüe —tot comparant-ho amb la retolació en castellà que s'havia fet aquell any 1978 dels carrers de la urbanització on vivia:

No podem oblidar que hem de defensar el nostre dret amb ungles i dents ja que si no ha desaparegut el nostre idioma no ha estat pas per benevolença dels invasors. Crec que els no catalano-parlants, per mínimament demòcrates que se sentin (hi ha qui és solament demòcrata en benefici dels seus interessos) haurien de comprendre el sofriment del nostre poble condemnat, moltes vegades, al silenci i a l'analfabetisme (1978c: 27, 28).

3. El silenci, l'oblit i la memòria: algunes definicions

3.1. La petja de l'oblit sobre la memòria

Si, tot centrant-nos en les qüestions de l'oblit i la memòria, ens fixem en els temes que apareixen en les entrevistes d'Oleart, trobem al·lusions, més enllà de la qüestió del gènere, al fet de pertànyer al bàndol dels derrotats. En aquest sentit, la filla d'Oleart, Joana Bel, també poeta, assenyala fins a quin punt se li va clavar el sentiment d'impotència lligat a la derrota, i com «el seu aprenentatge lluminós d'humanisme i

natura [va] queda[r] estroncat a causa de la guerra» (2010: 9). També Maria Dolors Orriols, nascuda el 1914, a través d'un dels personatges de la seva novel·la *El riu i els inconscients* (1990) expressa que en «la història dels pobles pesen els silencis dels vençuts» (2022: 341).¹⁴ Anys abans, Walter Benjamin ja havia constatat, després de la Primera Guerra Mundial, com les persones tornaven mudes del camp de batalla, més pobres quant a experiències narrables; una «pobresa de l'experiència» que va implicar començar a construir des de molt poc i sense mirar a un costat i l'altre (1973: 168, 169), tal com s'esdevingué, també, després del franquisme.

En certa manera, aquella impotència i el silenci-oblit que se'n desprèn poden vincular-se a una expressió que Maria Oleart emprava sovint: «jo, si tinc un mal pensament, me'l trec del cap»;¹⁵ i que probablement utilitzà més d'una vegada la generació que visqué la guerra. Per Maria Dolors Orriols, «[t]ots plegats formaven una generació ben desballestada. No els quedava altre remei que salvar-se cadascú com pogués» (Orriols, 2022: 389). Malgrat tot, no podem circumscriure'ns al vessant negatiu de l'oblit. Fins i tot pel fet de representar una *treva* —com diu Zoraida Burgos en un dels seus versos (vegeu «Annex 2», p. 57)—, ens cal considerar-lo com a element necessari. Tal com afirma Paul Ricoeur, «se deplora el olvido como se deplora el envejecimiento o la muerte: es una de las figuras de lo ineluctable, de lo irremediable. Y sin embargo, el olvido coincide totalmente con la memoria» (2003: 555). En aquesta línia, si per Todorov la memòria es configura a través de la interacció entre el que s'esborra i el que es conserva (2002: 153); per Marc Augé, la vida, tant individual com col·lectiva, es construeix ella mateixa com a ficció, de manera que l'operador principal d'aquest fenomen és l'oblit (2019: 52). Per ell, memòria i oblit tenen una relació similar a la que es produeix entre la vida i la mort: «[f]aire l'éloge de l'oubli, ce n'est pas

¹⁴ Maria Dolors Orriols va escriure *El riu i els inconscients* entre 1950 i 1953, però no va ser publicada fins l'any 1990, moment en el qual la novel·la va passar força desapercibuda. A través de les cartes que creuà amb Agustí Bartra i Anna Murià, veiem que havia de ser publicada a l'exili l'any 1954. Aquesta edició finalment es va anul·lar, com també fou així amb les provatures que feu Orriols d'editar-la en la clandestinitat (Bacardí, 2022: 37-46). Tal com s'assenyala des d'Adesiara, que l'ha publicat recentment, es tracta d'una de les primeres novel·les que relaten l'experiència de la guerra i la postguerra.

¹⁵ Segons l'entrevista realitzada amb Joana Bel, el 21 de desembre de 2023, al Masnou.

vilipender la mémoire, encore moins ignorer le souvenir, mais reconnaître le travail de l'oubli dans la première et repérer sa présence dans le second» (2019: 21).

Altrament, la poesia té la capacitat de sostenir o contenir els silencis, allò que no s'expressa o fins i tot no es recorda. Per un costat, Adorno manifesta que l'expressió literària o artística permet de preservar la memòria, no només relatant allò que la història oficial no explica, sinó pel fet que allò racional no pot explicar el dolor (Tafalla, 2003: 253-260). Per l'altre, Ricoeur diferencia entre un oblit profund, que es refereix a la memòria com a inscripció, i un oblit manifest, que tracta la memòria com a evocació (1999: 57). Per a aquest filòsof, a més de les traces corticals i les documentals, hi ha un tercer tipus d'inscripció que «consiste en la persistencia de las impresiones primeras en cuanto pasividades: un acontecimiento nos afectó, nos hizo impresión, y la marca afectiva permanece en nuestro espíritu» (2003: 556). Així, fins i tot allò que ens volem treure del cap deixa la seva empremta en la literatura.

La memòria i l'oblit no poden deslligar-se del temps.¹⁶ Hannah Arendt cita les paraules de l'escriptor René Char, el qual havia format part de la Resistència francesa: «*Notre héritage n'est précédé d'aucun testament*» (1996: 9). Tot seguit, argumenta que amb la pèrdua de memòria d'allò que s'havia posseït com si fos un tresor —com fou aquell «aprenentatge [d'abans de la guerra] lluminós d'humanisme i natura»—, es produeix un trencament, ja que no existeix un testament d'allò que el passat hauria d'haver traspassat al futur (1996: 9). Així succeeix en la novel·la de Maria Dolors Orriols:

Tothom intentava reconstruir, allà on fos, la seva vida. Entre joves i vells es trencaven els contactes. Entre els compatriotes que vivien a fora i els de dins del país es formaven mons a part. Els uns, per als altres, eren com fantasmes, i la nova generació se'n sentia deslligada (2022: 323).

¹⁶ També Paul Ricoeur, en la seva dissertació sobre l'empremta i l'oblit, recalca les paraules d'Aristòtil: «la memòria és el temps» (2003: 24).

En aquest punt, ens trobem, tal com assenyala Castellanos, que a més de l'exili exterior que suposà la Guerra Civil, n'hi hagué un d'interior d'aquells qui, «sense moure's de Catalunya, van veure tallades les vies de comunicació amb el poble al qual pertanyen i al qual es dirigeixen, i foren obligats a recloure's dins d'ells mateixos o dins cercles tancats i privats» (1977: 28). Malgrat que el terme *exili* impliqui *saltar cap enfora* i, per tant, es refereixi a l'experiència d'aquells qui són desplaçats o desterrats; el seu ús metafòric inclou el fet d'ésser *desterrat cap a un mateix* i *desplaçat* d'un entorn proper que, amb la dictadura, va tornar-se estrany i inhòspit.¹⁷

Finalment, ens fixem en com l'escriptura esdevé antitètica a l'oblit. Així ho mostra Jorge Semprún quan relata les seves vivències en els camps de concentració a *L'écriture ou la vie* (1995).¹⁸ Fins i tot Adorno, tal com assenyala Marta Tafalla (2003: 256), va contradir la seva coneguda afirmació segons la qual després d'Auschwitz escriure un poema era barbàrie: «La perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar; de ahí que quizá haya sido falso decir que después de Auschwitz ya no se puede escribir poemas» (Adorno, 1975: 362, 363). Així, el mal, que volia deixar muts als individus, queda derrotat a través de la paraula, quan la víctima és capaç d'expressar el seu dolor (Tafalla, 2003: 253-260).

3.2. Silenci i tradició

L'interès oleartià pel procés de creació literària i la recepció de l'obra de les escriptores també entronca amb el tema de l'oblit. Fina Birulés exposa que «la memòria voluntària dels éssers humans, en recordar sempre destrueix, sempre té a veure amb el gest conscient o inconscient de posar a part, d'organitzar»; i que el passat de les dones és, probablement, com «aquells somnis que no deixen cap empremta en el record»

¹⁷ Quant a les definicions d'*exili* ens remetem a l'obra de Claudio Guillén *El sol de los desterrados: literatura y exilio* (1995) i, així mateix, parem esment a les crítiques que Manuel Aznar Soler (2008) fa del terme *exili interior*.

¹⁸ Per aquest escriptor la vida era equivalent a l'oblit: «Tenía que escoger entre la escritura y la vida, había escogido ésta. Había escogido una prolongada cura de afasia, de amnesia deliberada, para sobrevivir» (1997: 212).

(2014: 87, 88). L'oblit i el silenci podem relacionar-los, així mateix, amb el cànon i la tradició literària i artística, amb allò que és transmès i allò que no. Aquesta observació, que aquí tracta sobre el silenci en la literatura de les dones, ens pot fer retrocedir fins als plantejaments de Virginia Woolf a *A Room of One's Own* (1929) i les connexions que ella estableix entre i fúria i silenci. Alhora, enllaça amb l'objecte marçal·lià de recerca de «mares literàries», que parteix de la «manca de simbolització del femení» dins la literatura (Julià, 2004: 162). En aquest punt, també hi destaca la figura de Maria Aurèlia Capmany, amb la publicació, l'any 1966, de *La dona a Catalunya* (Julià, 2008: 13). Així, les entrevistes d'Oleart esdevindrien, tot seguint les paraules de Marçal, una forma de donar resposta a «la quasi orfenesa a què ens hem hagut d'enfrontar les dones escriptores a l'hora de rastrejar una tradició literària que parlés des dels nostres ulls i des de la nostra experiència» (2010: 492). Alhora, ens permeten de conèixer la seva visió quant als condicionants de gènere en el procés de creació literària.

Julià (2008) considera, en la línia establerta per Charlon (1990), que, fins l'any 1983, les escriptores exploren la situació que la dona havia heretat del franquisme —en l'àmbit personal i psicològic, però també social— i les posicions que podien prendre per a contrarestar-ho. Aquesta acció inclou diferents generacions d'escriptores, l'obra de les quals va publicar-se a partir dels anys seixanta i setanta, i de les quals Maria Oleart, Zoraida Burgos i Maria Dolors Orriols en formen part. Aquesta apreciació concorda amb l'interès recurrent de Maria Oleart —en els articles i les entrevistes a *Alella*— entorn la qüestió de «l'alienació de la dona», i que sovint connecta amb les estructures morals i religioses i els tabús sexuals, als quals també fa referència Julià (2008: 11). Com a mostra, en l'entrevista a Montserrat Prats, l'any 1978, Oleart constata que la majoria d'escriptores en narrativa «que han fet soroll per l'interès dels seus textos, són dones alliberades, en general solteres o separades», alhora que li pregunta si «el fet de ser mare de família» la priva, «a voltes» de dir tot el que porta dins (1978a: 22). En qualsevol cas, hem de comprendre aquestes paraules des del context des d'on foren dites. Clara Valverde, en la seva investigació entorn la transmissió del trauma conseqüència de la guerra i la postguerra a l'Estat espanyol, assenyala que la dictadura va ubicar les dones en els rols exclusius de «mares» i «mullers» (2014: 56). Les atribucions que se'n despregueren les veiem reflectides en les paraules de la poeta

al·lenca Mercè Giralt quan, tot conversant amb Oleart sobre les seves lectures i la seva forma d'escriure, parla de «l'educació rebuda en una societat quadriculada, dintre la qu[al] se'ns [ha] assenyalat una casella —amb un paper a gravar en la nostra personalitat— de la que sortir-se'n podria representar anatema» (Oleart, 1984: 19). Possiblement, també en les paraules de Zoraida Burgos quan afirma: «Sóc poeta menor d'una antologia i m'és indiferent» (Subirats, 2017: 9).

Quan, l'any 1999, va publicar-se *Paisatge emergent: Trenta poetes catalanes del s. XX*, a cura d'Abelló, Aguado, Julià i Marçal, i amb veus com Maria-Antònia Salvà, Rosa Leveroni, Maria Beneyto, Felícia Fuster i Maria Oleart; l'antologia donava resposta a la necessitat de generar tradició, i de subvertir el fet que, freqüentment, les escriptores, tot i haver estat reconegudes durant la seva època, resten en l'oblit en generacions posteriors (Llorca, 1999: 358).

4. L'obra poètica

4.1. Veus, mirades i silencis

Hem considerat adient fer una selecció de poemes del conjunt de l'obra de Maria Oleart, tot posant èmfasi a la seva idoneïtat d'acord amb els temes que pretenem explorar. En aquest primer punt, ens fixem, sobretot, en poemes de *La mort i altres coses* (1965), *Enllà* (1974) i *M'empasso pols quan beso la terra* (1983), els quals ens són útils pel fet que, tot i que engloben un període cronològic ampli, giren, com ja hem vist, al voltant de la mort i els interrogants en moments de canvi o crisi vital.

Coherentment amb la seva concepció de la poesia, Maria Oleart escull el vers lliure. En una entrevista de 1991, on Sara Milian li demana l'opinió sobre la «poesia rimada», ella respon que no li interessa gaire, ja que «quan sents un vers ja dedueixes què hi ve al darrera». Altrament, també en ressalta els valors i la importància de conèixer-la, i, alhora, de poder prescindir-ne. Oleart considera que «no ens podem encasellar en cap mena d'estructura», assenyalant els «valors creatius» de la poesia i

expressa la concepció que «la poesia ha d'ésser com sigui. Personal i tal com cadascú la senti. La poesia ha de ser poesia... Com ha de ser, és totalment subjectiu». Pel que fa als clàssics, com Maragall o Verdaguer, diu que eren «fantàstics en la seva època. Possiblement ara escriurien de diferent forma» (Milian, 1991: 52).¹⁹ La forma del poema està, així, lligada a aquella «essència d'intuïtivitat» que Oleart atribuïa a la poesia (1989a: 13). També, possiblement, amb la valoració que l'element central de la seva manera de ser era la recerca de l'alliberament, tenint en compte que alliberar-se implicava reafirmar-se en el seu jo.²⁰ En aquest sentit, és rellevant la utilització de la primera persona del singular, que és recurrent en les poesies i les narracions, com si no hi hagués dissociació possible entre ella, Maria Oleart, i la veu poètica o narrativa.

Quant als elements temàtics, primer de tot considerem la rellevància de la dicotomia, ja comentada, entre la calma o alegria i l'element tràgic (Ribot, 2010: 19; Bel, 2010: 10). Així, al darrere de l'aparença plaent i senzilla del que és quotidià, sovint s'hi amaga quelcom trist o dolorós. Ho veiem, com a mostra, en aquests versos de *La mort i altres coses*: «Hi ha tragèdies que riuen / damunt petites ciutats. / Fa bonança de cel blau, / la pena supura així i tot» (2010: 27). El jo poètic es creu «feliç entre deliris», amb els «ulls clucs o distretament» quan «no ve[u] retorçar-se / els cent pobles, els cents móns, / els cent cossos» (2010: 35). Aquest vessant tràgic amagat rere el dia a dia més amable, tant pot tractar d'experiències compartides —amb aquests «cents pobles» i «cents móns»— com pot tenir a veure amb vivències més íntimes i personals. Per exemple, en la crisi que expressa a *Solitud* (1991), on hi ha tal despullament que l'autora mateixa reconeix que «[n]o el sento gaire meu; era fruit d'uns mals moments per motius diversos. És un llibre força angoixat» (Milian, 1991: 51).

En segon terme, si bé per Pere Ribot la poètica oleartiana configura «paisatges interiors» (2010: 19), les imatges que crea, sovint, més que ser paisatges complets, estan

¹⁹ Malgrat aquestes paraules, ja hem vist les influències que Maria Oleart rebé a través del seu pare de figures com Maragall o Riba. Tal com expressa Joana Bel (el 21 de desembre, al Masnou), Gumersind era molt maragallià, però es mostrava flexible quant a la seva postura, i valorava igualment l'obra de Carner. En la seva època hi havia tal oposició entre el Noucentisme i el Modernisme que era habitual que hom es posicionés fermament per un o per l'altre.

²⁰ Tal com ens ho explica Joana Bel en l'entrevista realitzada el dia 21 de desembre de 2023.

formats per rastres o traces del dia a dia: la pluja, el soroll del tren, els camins i carreteres (2010: 23), gent caminant pels carrers de la ciutat (2010: 39), els cotxes, (2010: 41, 42), un colom mort (2010: 39), les fulles de tardor (2010: 37), la vora d'uns pantalons (1983a: 17), o bé el retall d'un diari que assenyala la mort d'un amic: «Un periòdic ens ho va dir / amb un plor de veu de paper» (2010: 26).

Encara que en alguns poemes de *La mort i altres coses* el paisatge és urbà, sovint hi identifiquem el Maresme, el tren que passa arran de la costa, el mar, el bosc i el jardí de casa. Tant en un cas com en l'altre, però, es tracta d'un marc que forma part de la vida diària de l'autora. Els trajectes o camins hi són un component primordial, tant el del tren, com altres de més ínfims: un camí de pols i fulles —«Caminem pols / pensem camins / aturats» (2010: 47)—, o allò que té al replà de les cames quan està asseguda al terrat de casa: «Porto camins a la falda / i una hora a l'altra mà. / Si ho barrejo minuts i camins, / dormiré estones trencades» (Albert, 1975: 224). Aquests camins, aleshores, es vinculen a l'acció de teixir: «Penso sense ressó. / Aquells lligams / que carament tibaven / cauen esfilagarsats / per la boca d'un pou» (1974: 15); i tant es pot *teixir* el temps —«S'estiraganyen els diumenges / com goma dels pantalons interiors» (1983a: 17)— com les vivències: «Sabrem equivocar-nos / sovint, / amb els esfilagarsaments / de roba de sac i tarlatana» (Gassó, 1979: 633).

En tercer lloc, apareixen imatges molt sensorials, sobretot visuals i de percepció tàctil, connectades a un paisatge arran de terra. Aquest aspecte i el marc quotidià que descriuen els vinculem amb el mot *gallinaci*.²¹ A *Enllà*, tot interpel·lant al pare, la veu poètica es descriu mitjançant aquest terme: «Sempre m'has dit / que tinc un vol gallinaci. / Veig, només, una molt petita part / del que em rodeja» (1974: 45). Malgrat que l'adjectiu li prové del seu amic Joan Brossa, que el feu servir per a designar un conjunt concret de textos que ella li havia demanat revisar, en aquest fragment utilitza

²¹ Josep Pla utilitza aquest qualificatiu a *El que hem menjat* (1972): «Ja tenim el cafè sense cafeïna. ¿Tindrem mai el nes-conyac, el nes-whisky, i el nes-ginebra? Serien bones notícies. La qüestió és viure encara que sigui de les il·lusions gallinàcies i de l'aire del cel» (CTILC, IEC). També, en la narració que fa a *Homenots* al voltant de Joaquim Pena: «A París, el triomf de Wagner, que no fou pas precisament fàcil, s'atribueix a la sensació d'ofegament ocasionat damunt la sensibilitat per l'envaïdor científicisme de vol gallinaci, pedant i gratuït» (2004: 626).

l'expressió per a referir-se a allò que li deia el seu pare Gumersind, quan l'animava a fer poemes de més alta volada.²² Tanmateix, aquest vol tan a prop de la superfície li permet de confondre-s'hi i d'esdevenir, ella mateixa, paisatge. Així ho veiem en el títol del seu recull *M'empasso pols si beso la terra*. El jo tant pot ser el riu i la seva veu —«Me'n vaig amb la corrent. / Em surt una convencional pregària / i es van arrossegant les paraules» (2010, 60)— com la terra humida —«Tinc els ulls petits / per la primavera. / I tinc molsa als dits / i els aires humits / a la llum primera» (2010: 61). De forma similar, es personifiquen els afectes o emocions, com si fossin personatges de la natura: «Pugen els sanglots / per les muntanyes tortuoses / llauren uns camins pelats» (2010: 46); la mort mateixa esdevé, alhora, personatge i objecte: un «[a]ctiu filaberquí foradant / buidant afectes, / serradures, polsim» (2010: 29).

La ferida i la sang formen part del paisatge, acolorixen les estacions tant amb connotacions positives —«La vida a la primavera / té molt de vermell. / I la sang no és mort, / la sang encara és vida» (1974: 28)—, com d'altres amb un misteri i dolor amagats al darrere: «Què més voldria jo, aquesta primavera / que poder veure / una ferida rajar suaument!» (1974: 28). El color vermell s'expressa a través de la veu —«Unes fulles vermelles ens criden. / Volem ser tardor, fum i vent i soca» (2010: 37)—, i esdevé crit o gemec:

Perquè tan de matí
viatges vida enfora,
si tant sang alhora
amb poderós sentir
té un gemec de ferida.

(Oleart, 2010: 30).

²² En el «Pròleg» que Anton Sala-Cornadó escriu a *Enllà* també hi fa referència: «I aniríem citant vers per vers i aniríem descobrint delicadeses. I fins arribaríem a descobrir que el vol de la poetessa no era pas tan gallinaci sinó de coloma de plata que parrupa amorosament» (1974: 13).

Per altra banda, la supuració de cicatrius o traumes passats implica quelcom no guarit. El seu embolcall embruta com el sutge, d'un color negre que és alhora oblit i memòria: «Clofollen sutge / les velles ferides / i empastifen dits / d'aquells qui les toca, / guarides i tot, / supuren, humides» (1983a: 11). En les ferides, hi conviuen temps diferents ja que, a través seu, el passat s'expressa des del present. S'hi manifesta, així, allò que ja no hi és: «[c]'est toujours au présent, finalement, que se conjugue l'oubli» (Augé, 2019: 87).

En quart terme, trobem la dimensió que pren el silenci, tan real i palpable que esdevé un sentit més; com si el que s'oblida, es reprimeix o no s'expressa pogués percebre's corporalment. En aquest punt, l'acció d'*empassar*, pot referir-se al fet d'empassar-se enganys i mentides, d'empassar-se quelcom de mal engolir o, sobretot, d'empassar-se allò que no es vol dir, que callem, però que molesta: «Si beso / la terra m'empasso la pols. / A cada / paper hi ha un blanc de misèria. / El boli / no pensa i guixa a tres sons / quan / m'empasso pols per besar la terra» (1983a: 24). Pren un caire similar el verb *mastegar* en la poesia «Un airós fracàs». Aquesta vegada, però, assoleix una dimensió col·lectiva quan la veu poètica assumeix la tercera persona plural i, tot referint-se a «tots els Països», diu que «[m]astegarem errors» (Gassó, 1979: 633). Aquesta funció, aleshores, pot tenir la finalitat de digerir i de triturar el que és difícil d'engolir. També, de *mastegar paraules* i, per tant, de parlar entre dents i sense vocalitzar bé. Un altre símptoma del silenci pot ser l'estossec, quan quelcom no explicat genera una nosa o irritació a les vies respiratòries: «Les gavines no veuen el tren / com estossega» (2010: 27); o bé: «Rellisquen per l'aire / les vides. / Se'n van. / Estossega el record» (2010: 29). Finalment, aquest emmudiment apareix al llarg dels diferents reculls a través de la veu i la mirada:

M'he emmudit.
Sóc una ombra
vivint entre ombres
No veig ningú.
M'encega més, encara,
el llum que obrim

cada dia.
Jo em donaria, tota,
a qui em deixés
els seus ulls.

(Oleart, 1991: 77).

Per concloure, Augé assenyala, tot citant Pontalis, que el que resta en la memòria «ce n'est pas le souvenir, ce sont les traces, signes de l'absence» (2019: 36). De forma anàloga a com succeeix en la poesia d'Oleart, aquests rastres, traces o emprems queden desvinculades de qualsevol narració: «elles sont afranchies du souvenir» (2019: 36). Tot seguit, l'autor passa del concepte de *trace* al de *tracé*. Els traçats de la memòria es construeixen mitjançant les connexions entre uns records i uns altres, com si es tractés de xarxes ferroviàries (Pontalis citat per Augé, 2019: 36, 37). Aquesta metàfora lliga amb els postulats freudians de l'associació lliure d'idees, que el surrealisme va aplicar a la poesia, i vincula a la memòria els camins i carreteres, el trajecte del tren i els esfilagarsaments de la roba de la poesia oleartiana.

4.2. Joc de miralls

Tenint en compte la rellevància que els articles d'Oleart donen al tema del gènere, ens centrem tot seguit a analitzar la seva poesia des d'aquesta perspectiva. Per fer-ho, ens fixem en *Versos a Anaïs* (1989), on la veu poètica s'adreça a Anaïs Nin. També, en alguns poemes, a personatges rellevants de la seva vida, Henry Miller i June Mansfield; i de la seva obra narrativa, Djuna²³ i Sabina, les quals apareixen a *Cities of the Interior* (1959), on ficcionalitza temes dels *Diaris*. En Oleart, a través d'aquestes veus, el jo poètic crea un joc de reflexos, com si Nin s'ubiqués al seu davant com un

²³ Tot i que sembla evident l'al·lusió a Djuna Barnes, la mateixa Nin assegura que n'havia trobat la referència en un llibre de noms (Wells, 2016: 13).

mirall, i, encara en un altre pla, les projeccions que l'escriptora parisenca creà d'ella mateixa.

En el recull, el tema de la mirada hi és constant. Tant pot ser la pròpia com l'aliena; des del mirall, o bé observa o bé és observada. Així s'interpel·la sobre la qüestió de la identitat i sobre *qui soc jo?* Si bé darrere d'aquest interrogant s'hi amaga, malgrat tot, un «enllà que et puny, inevitable. / Perillosos, com qualsevol desconegut / de freda mirada» (1989a: 34); en *Versos a Anaïs*, hi predomina el joc sensual, la contraposició entre exhibir-se i amagar-se. Allò que no es diu o mostra —«l'intel·ligible secret» o la «incògnita inguarible»— esdevé equivalent al que s'exhibeix: «Ens exhibim per a no veure'ns. / Amagades, ens donem senceres / per a guardar el misteri» (1989a: 16). Per altra banda, també són anàlegs el misteri i la transparència: la «transparència» es produeix en descobrir-se nua, sota uns teixits diàfans i, alhora, en esdevenir transparent i, per tant, invisible. Es relaciona, així mateix, amb la veu i l'escriptura:

Vull dir-te, a través de la caiguda llum
amb què la mort t'envolta
i et dóna transparència
d'allò dit sense misteri:
«Anaïs, torna a parlar
amb veu de paper blanc,
que t'escoltin les dones de curt alè
i que aprenguin —si volen—
el respirar a tota consciència».

(Oleart, 1989a: 15).

En un dels poemes, tot dirigint-se a Sabina, la veu poètica parla de la «veracitat que [la] sotja», alhora que la invocació «[t]raguem-nos la careta» les condueix «al peu de la solitud, on l'aigua «és transparent / poca estona, abans / de podrir-se» (1989a: 25). Per tant, darrere del que és translúcid i olorós s'hi amaga quelcom brut i que pot ser, també, misteri i secret: «Tot és ocult. Fins allò més evident / se'ns fa difícil en instants

de perfum» (1989a: 29). Així doncs, el silenci —el que no es mostra o no es diu— adquireix un caire voluptuós, tant a través d'aquesta forma d'ensenyar a mitges, com fent referència al cos i la carícia, a la sensualitat d'uns «ulls tancats i mediterranis» que «obriré [...] quan les besades siguin tendres», o en «uns llavis d'oblit, porosos / com nits de tardor, [on] hi ha el reflex / de captiva enyorança» (1989a: 30). També, connectant el desfici amb l'enigma implícit dins la música, que és així mateix poesia: «¿Qui endevinarà la desconeguda nota / que l'esvoranc d'un instrument oblida, / capgirant-se, incert, al nou desfici?» (1989a: 27). D'una manera similar, alguns elements tèxtils i de la natura, que ja va havien aparegut en l'anterior apartat, esdevenen concupiscents: l'«amor que s'esfilagarsa» i els «líquens tendres, allargassats» (1989a: 26), la «nítida font després de la neu» (1989a: 30), els «fruits ferotges i delicats» o els «llaços entrelligats» (1989a: 24).

De nou apareix la sang, que aquí s'identifica amb la dona, la lava i l'escriptura, i ens retorna a aquells plantejaments marçalianos i a la «memòria de l'aigua» de la veu de les dones:

Estic segura que hi ha dones vermelles
que s'autocremen com el foc.
La teva exacta presència
assenyala la manera de dir-ho tot
i repetir-ho.
Les paraules que es formen
i reformen i s'escolten, escolades
com l'eterna sang de les dones
una a una.

(Oleart, 1989a: 20).

En aquest cas, el foc tant pot relacionar-se amb la por —«la por, la inguarible por» (1989a: 17)— com amb la sexualitat i la bruixeria. L'ebullició de la cruorina —matèria que pigmenta de vermell la sang— entronca amb el procés alquímic. Per

l'alquímia, la matèria estava composta per terra, aire, aigua i foc. A través seu, es pretenia assolir la pedra filosofal i, per tant, la llum-coneixement i el desvetllament del misteri que resta amagat en «instants de perfum»: «Cada pètal de pensament / té el color distint de la cruorina / en constant ebullició. / Cada racó il·luminat és el misteri /de la llum essencial» (1989a: 29). Aquesta referència connecta amb *Sorra de temps absent* (1998) de Felícia Fuster, on l'alquímia i la bruixeria es manifesten a través dels elements químics i els seus processos: «Imperceptible / Cl Na em dissolc / dubto / M'esborro» (Fuster, 2010: 277).²⁴

El color blanc —lligat a la transparència— apareix en diferents poemes: en el paper-escriptura, les flors de llessamí, «la caiguda de la llum» (1989a: 15) i en «la blancor dels orgasmes diversos» (1989a: 33). Així, «el llessamí / del capvespre de tardor» i «el punyent desig del flairós llessamí / enfilat a la finestra de la pell» (1989a: 33) es qüestionen sobre la sexualitat i el pas del temps; talment el jo poètic es dirigís a Anaïs com a un reflex d'ella mateixa en altres moments del cicle vital: «¿La supervivència, Anaïs, és la florida / del bé caduc? ¿És bellesa / la bellesa del sol taronja de tardor / desapareixent darrere l'enrunada casa, / o entremig del núvol i la seca carena?» (1989a: 33). La pèrdua de la joventut i l'escriptura són elements indestriables del procés de creació literària, com en l'acció d'escaldar els versos en «infusió de flors tardanes» (1989a: 42) o quan les flors seques que tenim dins els llibres ens fan una ganyota:

Dins els llibres, hi viuen flors
com dibuixos mòbils, a punt de caure
Els colors que s'hi han fixat
no s'assemblen al primitiu record.
Atenuadament, s'hi barregen les lletres.

²⁴ Malgrat que el recull *Sorra de temps absent* és posterior a *Versos a Anaïs*, hi ha diferents ingredients que connecten l'obra d'ambdues poetes. Per exemple, la presència del territori i la natura, i la forma com hi apareixen elements com la sorra, el vent i la pluja. Així mateix, en l'entrevista que vàrem fer a Joana Bel, el 21 de desembre de 2023, ella ens va parlar de tres escriptors de referència de Maria Oleart: Zoraida Burgos, Felícia Fuster i Valerià Pujol.

Tota definició es fa inexacta, borrosa
a través de la ganyota seca
dels pètals dins el llibre.

(Oleart, 1989a: 45).

4.3. De Burgos a Oleart, entre boires i tambors

Per acabar, ens fixem en les connexions que els versos d'Oleart estableixen amb *Vespres* (1978), de Zoraida Burgos. De les autores que va entrevistar, hem escollit aquesta escriptora tortosina, pel fet que comparteixen generació i, per tant, també unes vivències similars quant al context històric. A més, *Vespres* tracta de forma explícita temes com la memòria, l'oblit i el silenci, la qual cosa pot aportar comprensió sobre els versos d'Oleart des d'aquesta perspectiva. Així mateix, també tenim en compte l'interès de la poeta al·lenca per la poesia de Burgos i l'empremta que va deixar en la seva obra.²⁵

Els poemes de *Vespres* foren escrits entre 1975 i 1978 i aparegueren com a llibre d'artista amb les poesies de Zoraida Burgos i olis sobre arpilleres de Manolo Ripollés. En el recull emergeix l'ambivalència entre el moment de canvi i optimisme després de la mort de Franco i el passat perdut: «El títol, *Vespres*, al·ludeix doblement, a la foscor de la nit que comença amb l'horabaixa, que són els anys d'excepció i prohibició, i la vigília de la llibertat que s'albirava després del franquisme» (Subirats, 2017: 20, 21).

En aquest cas, acarem diferents poemes de Burgos amb altres d'inèdits de Maria Oleart i que formen part del fons familiar.²⁶ Els poemes que hem escollit, a excepció de «Penjo d'un clau el somni profund», constitueixen un plec grapat, però sense títol, que

²⁵ Vegeu nota núm. 24.

²⁶ Formen part d'una carpeta amb poesies inèdites mecanografiades, algunes de les quals estan aplegades en reculls, però la majoria soltes. Trobem els següents plecs: *Mar i flor*, *Brotxades*, *Aquest maig que desentranya*, *Nadó que dorm*, *Sol i Mercuri* i, finalment, el recull en el qual hem centrat la nostra anàlisi, que no té nom. A més, en alguns poemes hi ha la referència escrita a mà que pertanyen a *Les trenes del llessamí*. També trobem poesies soltes del recull *A ells* (vegeu nota núm. 5).

té un total de quaranta-cinc poemes —amb alguns de datats els anys 1985 i 1986 (vegeu «Annex 1», p. 50-54). Quant al conjunt, hi percebem un canvi en la veu poètica, que es distancia d'aquell jo en primera persona del singular —sobretot utilitzant el plural, però també mitjançant el gènere masculí— alhora que s'allunya de l'espai quotidià.

En primer lloc, el poema «Ens han deixat el crit» de Zoraida Burgos (vegeu «Annex 2», p. 56) comença dient que «[q]uan no ens deixen res més que les mordasses, / els mots es fan udols en plena fosca». En un apartat anterior, ens plantejàvem la personificació dels afectes en la poesia oleartiana, quan, d'una forma anàloga «[pujaven] els sanglots / per les muntanyes tortuoses» (2010: 46). També en Burgos es manifesta l'equivalència entre la mudesa i la ceguesa, que identifiquem amb el silenci i l'oblit, respectivament. Així com el crit de Burgos representa la «sinopsi del poema», en Oleart «[e]l sobtat cop de vent encès / [que] clogué “l'enorme balcó del vespre”» (vegeu «Annex 1», p. 50) també pot exercir aquest rol. Més encara, amb la referència explícita que fa al poema «Matrimoni» de Salvador Espriu:

I tu portes la tassa
de malalt i en silenci
t'asseus, mentre ens condemnen
els anys, els morts, l'enorme
balcó roent del vespre

Mrs. Death (Espriu, 2012: 118).

Les mordasses són un instrument que, amb forma de tenalles, subjecten la llengua o la boca per impedir de parlar o de mastegar —també té l'accepció d'eina per a arrencar coses dures. Per tant, és l'element que porten els presoners o derrotats. Podem pensar que el protagonista del poema d'Espriu, «malalt i en silenci», també va emmordassat. Així mateix, els udols i els clams corresponen als fantasmes del poema oleartià quan, tot seguit, diu: «Inermes, no cal evocar espectres / que vinguin a tocar-nos / amb mans brutes de boira». La paronomàsia existent entre el verb «invocar», que

s'empra per als esperits, i «evocar», que Oleart utilitza, ens indica que els fantasmes es mostren a través de la memòria. Aquestes ànimes són allò que ens esforcem a mantenir en l'oblit. D'altra banda, el buit de l'oblit esdevé el mecanisme a través del qual es reconstitueix i reconstrueix la narrativa d'allò que recordem (Pagès, 2016: 234), i, al mateix temps, té a veure amb qui som (Augé, 2019: 28). El crit —o la necessitat de la paraula—, els udols, els espectres i les «mans brutes de boira» concorren abans que s'alci el sol, i, per tant, associats a la vida del subconscient i dels somnis, tal com ho entenien la psicoanàlisi freudiana. D'aquesta manera, amb l'arribada del dia i la llum diürna, el clam es transforma en el brunzit d'un insecte (Burgos, 2017: 65) —quelcom que tot i ser molest ens sembla insignificant. Així doncs, emergeix la contradicció que la claror ens fa esdevenir cecs. En el poema d'Oleart, la il·luminació dels trajectes «amb rajos de mirades» permet recuperar «nueses mòbils i lliures». No podem discernir, però, si aquesta il·luminació ens ajuda a accedir al coneixement i a la memòria o, ben al contrari, tanca el balcó al món nocturn i subconscient. Aleshores, la llum més aviat representaria la treva o calma que van implícites amb l'oblit, ja que en despertar-nos els fantasmes desapareixen.

El segon parell de poemes que hem escollit són «*Hic et Hunc*», de Zoraida Burgos (vegeu «Annex 2», p. 58) i «Penjo d'un clau el somni profund», d'Oleart (vegeu «Annex 1», p. 55). Per bé que en Oleart podem contemplar, encara que sigui de forma superficial, el somni penjat a la paret; en Burgos trenquem a pedaços allò segellat de fa temps: «Aquí i ara / hem esmicolat / l'àmfora lacrada de fang antic». Ens remet, aleshores, a la metàfora que Augé fa dels records: «travaillés par l'oubli, vieillis comme le sont artificiellement certaines statues africaines enfouies quelque temps sous terre pour acquérir une patine» (2019: 29). La necessitat de trencar l'àmfora i de curar les ferides amb l'oli que hi ha al seu interior, i, també, de batre el present a l'altar dels morts i, per tant, colpejar-lo, tal com també es fa amb els fruiters per fer caure la fruita, conflueixen amb els plantejaments de Ricoeur. Segons aquest autor, «[p]ara conservar las raíces de la identidad y mantener la dialéctica de la tradición y de la innovación, hay que tratar de salvar las huellas. Ahora bien, entre esas huellas se encuentran también las heridas infligidas por el curso violento de la historia a sus víctimas» (1999: 40). Possiblement, les nafres de Burgos són les mateixes ferides que apareixen com una

constant en la poesia oleartiana. Malgrat l'anhel de la poeta alellenca de tenir una «consolació enganyosa» i de posar «[a]l meu través [...] un arbust / de florir espès, ben tapador / de les tardes sense nom ni respir» (vegeu «Annex 1», p. 52), hi emergeix un neguit al darrere. Es tracta de la «consciència retorçada en si mateixa», el «passat inesdevingut que cueja intermitent fora de mare» i «la mort somorta que ens apresa» (vegeu «Annex 1», p. 51), que altrament coincideixen, en el poema de Burgos, amb el «dol dels naufrags» covat a foc lent i, sobretot, amb «el temps robat / [que] ens fujeteja».

Acabem amb «Retrobarem el temps furtat» de Burgos (vegeu «Annex 2», p.57), que comparem amb els poemes d'Oleart «Repintarem la carcassa de les velles naus proposades» i «Hauríem d'aclarir, són els savis qui ens destalonen?» (vegeu «Annex 1», p. 54 i 53). El poema de Burgos s'ubica altra vegada en la nit, i es torna a sentir el «signe tribal» mitjançant els tambors i batecs que esdevenen ritual: «Llisquen els núvols fragmentant la treva, / El nucli de la nit s'obre en batecs, / percussió elemental a la recerca / de perdudes memòries de mots vells» (2017: 88). Altra vegada la foscor condueix a la memòria, i és a través seu que arribem a les paraules que han estat fins ara silenciades, a allò antic que hem preferit callar perquè és dolorós, i perquè quan no parlem d'alguna cosa és com si no existís. Aleshores, al matí, encara al llit, continuem percebent les ombres de la nit o d'aquells que, en Oleart, ens destalonen. Torna a manifestar-se la referència a l'estossec del tren, aquella molèstia o pessigolleig al coll —de tot el que hem callat— que ens destorba la calma mentre jaiem panxa enlaire. Si bé en Burgos els anys de dol —fets de creus, de sang i de sequedat de cendra— s'han mantingut amagats, però amb la flama encesa; en Oleart apareixen en la incomoditat de caminar de retaló, amb algú o alguna cosa —que no saps què és— que et segueix de ben a prop. Per Ricoeur, «el exceso y la insuficiencia de memoria comparten el mismo defecto, a saber, la adhesión del pasado [...] que habita todavía el presente o, mejor dicho, que lo asedia sin tomar distancia, como un fantasma» (1999: 41). Tant podria ser el fantasma d'aquell qui ens estalona, com la molèstia al coll, l'escurada de la gola o l'estossec que atribuïm a la humitat; els quals, possiblement, són indicadors de com «[r]etornarà el passat a cops intermitents» (Burgos, 2017: 127).

En Oleart, la fosca o la nit es transformen en un paisatge marítim. La imatge plàstica de la boira escumosa que deixen al seu darrere els vaixells nous quan fugen — com el «temps [que] es desfà en pluja de líquens» (Burgos, 2017: 88)—, i la necessitat de repintar les «velles naus» per fer una immersió en les «ones antigues de la memòria» entronquen amb la temença al «culte hereditari» de la poeta ebrenca. Així, com veiem en Arendt i en les paraules de René Char, el passat ha perdut capacitat de traspasar la seva herència al futur —a les naus noves. Té a veure, altrament, amb el «passat inesdesvingut» que apareix en alguns dels poemes inèdits d'Oleart (vegeu «Annex 1», p. 51). Alhora, el temps arraulit rere les portes esdevé un temps aturat o, també, un estat fora de temps —com també ho són el món marítim i l'espai nocturn oleartians. Aquest estat remet a les paraules d'un dels personatges de W.G. Sebald, segons el qual això és «freqüent a les zones reculades i oblidades», alhora que considera que «n'hi havia prou amb una engruna d'infortuni perquè ens deslliguéssim del nostre passat i del futur» (2003: 87).²⁷ L'única fórmula per a resoldre-ho i sortir del «laberint» és la paraula: les «veus lliures de llast» (Burgos, 2017: 88); o bé, en un dels poemes d'Oleart de l'antologia *Les 1000 millors poesies de la llengua catalana*, quan «[s]'enfila esgarrapant gorges / la veritat impensada» i «[h]a fermentat com el vi nou / la nostra sang feta paraules» (Gassó, 1979: 634).

5. Conclusions

Darrere la poesia de Maria Oleart s'hi amaga un misteri. Si bé en *Versos a Anaïs* aquesta incògnita té a veure amb la sensualitat i la suggestió, entre allò que sí que es mostra i el que s'amaga, freqüentment es relaciona amb el que no es diu, amb aquells mals pensaments que ens volem treure del cap. Per una banda, topem amb aquesta

²⁷ En la novel·la *Austerlitz* (2001) de W.G. Sebald, el narrador topa diferents vegades i per casualitat amb el protagonista que dona nom a la història. Austerlitz, que en les primeres trobades mostra els seus coneixements d'arquitectura i no parla mai d'ell mateix, més endavant narra les troballes que ha fet amb relació al seu propi passat, com a nen jueu exiliat durant l'ocupació nazi, i el qual havia mantingut en l'oblit.

voluntat d'amagar-se, de mostrar un entorn conegut, lluminós i amable, darrere el qual intuïm la incògnita; per l'altra, el jo poètic arriba a despullar-se de tal manera que ens descobreix aquell vessant més tràgic del món intern. En un moment inicial, hem vinculat la poesia oleartiana a allò proper, als llocs del dia a dia i a una primera persona que semblava que no podia deslligar-se de qui és ella, Maria Oleart. Rere els paisatges quotidians com el pas del tren al costat del mar, al Maresme, o el terrat de casa, el silenci a florava a través d'impressions ínfimes com el gust de la sorra, un teixit que s'esfilagarsa o un estossecc. També, amb les al·lusions que anaven repetint-se de la veu —i, per tant, de l'escriptura— i de la mirada. Freqüentment, el jo poètic es confonia corporalment amb la terra, la molsa o el riu. La sang, lligada al territori i a la natura, anava prenent connotacions diferents: o bé era la ferida tancada —on coexistien passat i present— o bé el secret que amagava l'ebullició de la cruorina, vinculat a l'alquímia i la bruixeria. Més endavant, tal com hem vist en alguns poemes, especialment els inèdits, hem trobat un allunyament d'aquests espais coneguts i l'exploració d'ambients nocturns estranys i oceans remots —i que podem vincular amb l'alliberament del jo poètic. L'alternança entre la primera persona del singular i la del plural ens ha fet pensar en l'expressió d'una experiència que va més enllà d'allò íntim i personal, i que pot referir-se a la col·lectivitat. En aquest punt, la poesia de Zoraida Burgos ens ha permès de connectar els temes que la poeta ebreca tracta de forma explícita —sobre les conseqüències de la guerra i la postguerra— i que tenen a veure amb unes boires, ombres i tempestes que, pel fet de formar de la mateixa generació, van compartir. Així, aquell temps robat i el passat inesdesvingut de l'una i de l'altra han emergit a través de tambors, mans brutes de boira, espectres del passat i personatges que ens encalquen, i que sovint desapareixen quan surt el sol.

Primer de tot, vam apropar-nos al context sociohistòric i cultural i, igualment, a Maria Oleart fullejant les pàgines de la revista *Alella*, tal com podria haver-ho fet un ciutadà qualsevol d'aquella època. Des d'aquest espai local i proper, hem fet una lectura dels diferents moments pels quals ha transitat el país des del final del franquisme i l'inici de la transició. També des d'aquí ens hem aproximat a Maria Oleart, mitjançant els seus escrits. Així, han estat els seus interessos, plantejaments, anècdotes i punts de vista, els que han anat guiant les passes que la nostra recerca havia de seguir.

Partíem de la consideració que la poesia té quelcom amagat al darrere, tal com succeeix en les converses, on el més important és precisament el que no diem, el que expressem només a través dels gestos, del to de veu o de la mirada. Hem topat, aleshores, amb la dificultat de voler explicar allò que no hi és, el que resta emmudit o oblidat. El fet que la paraula *guerra* quasi no aparegui en els articles i entrevistes d'Oleart, ens ha fet dubtar sobre la idoneïtat de la nostra pregunta de recerca, i de la nostra motivació envers l'oblit vinculat a fets històrics traumàtics. Hem trobat, però, una resposta a aquest interrogant mitjançant les definicions que disciplines com la filosofia, l'antropologia i la sociologia han fet sobre aquest concepte. Tot seguit, manllevant els plantejaments de Ricoeur i d'Augé, hem tractat la poesia com si fos un rastre o una traça que ha deixat quelcom absent; ho hem connectat amb la forma com, en Oleart, percebem un territori arran de terra.

En un moment posterior, l'accés a material inèdit de l'autora ens ha afermat en la convicció que l'obra d'Oleart no és ni acotada ni breu, i que la primera qüestió a resoldre hauria de ser la selecció i edició del material no publicat i, també, la reedició del conjunt dels seus reculls, a vegades difícils de trobar i amb pocs exemplars a les biblioteques. A mesura que ha avançat la recerca, han anat traspuntant més fils per a continuar estirant, de tal manera que aquest estudi hauria de representar, només, un punt de partida per a una investigació més àmplia. Per una banda, l'anàlisi del material inèdit —tant el mecanografiat, com els esborranys en paper dels seus poemes— implicaria una nova perspectiva des de la qual llegir i interpretar la poesia de Maria Oleart, tenint en compte tot el seu abast; en segon terme, les seves entrevistes tenen l'interès de poder accedir a les autores, en alguns casos poc estudiades, des dels seus propis plantejaments; en tercer lloc, i sobretot fent esment a la rellevància de la memòria en la nostra investigació, caldria valorar de consultar el material epistolar existent (vegeu nota 3); altrament, la nostra interpretació parteix d'una perspectiva molt concreta que caldria completar des d'altres vessants.

Per concloure, veiem fins a quin punt la literatura ens permet fer una lectura de la història des del seu vessant més subjectiu i irracional, i precisament per això necessari; de com podem lligar aquest aspecte amb les herències que rebem a través seu,

i amb la necessitat, tal com deia Marçal en aquell discurs de l'any 1998, que la memòria esdevingui present. Quant a Maria Oleari, tot i haver furgat en les clofolles brutes de sutge de la seva poesia, acabem amb el convenciment d'haver mantingut intacte, malgrat tot, el seu secret.

Bibliografia

- ABELLÓ, Montserrat (1999). «Una fascinació: Maria Oleart – Anaïs Nin». A: Abelló, Montserrat; Aguado, Neus; Bofill, Anna; Bruch, Araceli; Contijoch, Josefa; Ibarz, Mercè; Julià, Lluïsa; Marçal, Maria-Mercè. *Memòria de l'aigua. Onze escriptores i el seu món*. A cura de Lluïsa Julià. Barcelona: Proa, p. 149-179.
- ABELLÓ, Montserrat (2007). «Postfaci. Maria Oleart o la sensualitat feta poesia». A: Oleart, Maria. *Jo pregunto*. A cura de Joana Bel Oleart. Argentona: La Comarcal / Ajuntament d'Alella, p.105-108.
- ABELLÓ, Montserrat (2010). *Cares a la finestra. 20 dones poetes de parla anglesa del segle XX*. Barcelona: Galàxia Gutenberg.
- ABRAMS, Sam (2010). *Vendre l'article*. Palma de Mallorca: Moll.
- ADORNO, Theodor W. (1962). *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad*. Traducció de Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel.
- ADORNO, Theodor W. (1975). *Dialéctica negativa*. Traducció de José María Ripalda. Madrid: Taurus.
- ADORNO, Theodor W. (1980). *Teoría estética*. Traducció de Fernando Riaza. Madrid: Taurus.
- ADORNO, Theodor W. (2001). *Notes de literatura*. Traducció i edició de Robert Caner-Liese i col·laboració d'Anna Montané. Barcelona: Columna.
- ARENDT, Hannah (1996). *Entre el pasado y el futuro*. Traducció d'Ana Poljak. Barcelona: Península.
- ARMENGOL, Cristina (2022). «Semblança de Maria Oleart (1929-1996). La profunditat del quotidià». *Alella*, núm. 381 (novembre-desembre), p. 24, 25.
- AUGÉ, Marc (2019). *Les formes de l'oubli*. París: Payot & Rivages.

- AZNAR SOLER, Manuel (2008). «Los conceptos de “exilio” y “exilio interior”». A: *El exilio: debate para la historia y la cultura*. Coordinador: José Ángel Ascunce. Donostia: Saturraran, p. 47-61.
- BACARDÍ, Montserrat (2022). «D'un temps, d'un país». A: Orriols, Maria Dolors. *El riu i els inconscients*. Martorell: Adesiara, p. 7-55.
- BENJAMIN, Walter (1973). «Experiencia y pobreza». A: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, p. 166-173.
- BENJAMIN, Walter (2001). *Assaigs de literatura contemporània*. Barcelona: Columna.
- BEL OLEART, Joana (2007). «Pròleg». A: Oleart, Maria. *Jo pregunto*. A cura de Joana Bel Oleart. Argentona: La Comarcal / Ajuntament d'Alella, p. 13-20.
- BEL OLEART, Joana (2010). «Pròleg». A: Oleart de Bel, Maria. *La mort i altres coses*. Barcelona: Horsori, p. 7-16.
- BIRULÉS, Fina. (2003). «Notes sobre subjectivitat i experiència». *Lectora: revista de dones i textualitat*, núm. 9, p. 73-77. <https://raco.cat/index.php/Lectora/article/view/212510> [Consulta: 31 maig 2023].
- BIRULÉS, Fina. (2009). «La memòria i la matèria primera de la indignació». *Blanquerna School of Communication and International Relations*, núm. 25, p. 81-90. <https://www.raco.cat/index.php/Tripodos/article/download/144341/196143> [Consulta: 31 maig 2023].
- BIRULÉS, Fina. (2014). *Entre actes. Entorn de la política, el feminisme i el pensament*. Canet de Rosselló: Trabucaire.
- BOBES, Laia de; ALSINA, Guida; (1995). «Maria Oleart, la dona de la trena». *Revista Alella*, núm. 227 (primer trimestre), p. 41.
- BRETON, André (2018). *Nadja*. Traducció de Joaquim Sala-Sanahuja. Martorell: Adesiara.

- BRUCH, Araceli (1999). «Signes de corall». A: Abelló, Montserrat; Aguado, Neus; Bofill, Anna; Bruch, Araceli; Contijoch, Josefa; Ibarz, Mercè; Julià, Lluïsa; Marçal, Maria-Mercè. *Memòria de l'aigua. Onze escriptors i el seu món*. A cura de Lluïsa Julià. Barcelona: Proa, p. 13-24.
- BRU DE SALA, Xavier; DROPEZ, Carme (coord.) (2003). *Exili interior, represa i transició*. Barcelona: Proa.
- CASTELLANOS, Jordi (1977). «Les lletres catalanes dels anys quaranta». *L'Avenç*, núm. 6 (octubre), p. 28-32.
- CHARLON, Anne. (1987). «El feminisme en la narrativa catalana contemporània». *L'Aiguadolç*, p. 9-30. <https://raco.cat/index.php/Aiguadolc/article/view/64938> [Consulta: 7 maig 2023].
- CHARLON, Anne (1990). *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)*. Barcelona: Edicions 62.
- DASCA BATALLA, Maria (2010). «Un 1939 sense escriptors?» *Catalonia*, núm. 6, p. 1-10. http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Dasca_1939.pdf [Consulta: 7 maig 2023].
- ESPRIU, Salvador (2012). *Cementiri de Sinera. Les hores. Mrs. Death. El caminant i el mur. Final del laberint*. Barcelona: Edicions 62.
- FUSTER, Felícia (2010). *Obra poètica (1984-2001)*. Edició a cura de Lluïsa Julià. Barcelona: Proa.
- GUILLÉN, Claudio (1995). *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Traducció de Maria Fernanda de Abreu. Barcelona: Sirmio / Quaderns Crema.
- GODAYOL NOGUÉ, Pilar (2005). «Dones vermelles: desig i escriptura en Anaïs Nin». A: Riera, Carme; Torras, Meri; Clúa, Isabel; Pitarch, Pau (coord.). *Los hábitos del deseo. Formas de amar en la modernidad*. València: Excultura, p. 705-709.
- GODAYOL NOGUÉ, Pilar (2007). «Maria Aurèlia Capmany, feminisme i traducció». *Quaderns: revista de traducció*, núm. 14, p. 11-18,

- <https://raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/70310>. [Consulta: 30 desembre 2023].
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Sònia (2017). *Les lliçons de Maria Canaleta*. Ajuntament del Masnou: Quaderns d'història local del Masnou. https://www.elmasnou.cat/media/repository/cultura/arxiu_municipal/les_llicons_de_maria_canaleta.pdf [Consulta: 10 gener 2023].
- JULIÀ, M. Lluïsa (2004). «Cap a l'ordre simbòlic femení: La passió segons Renée Vivien». *Lectora: revista de dones i textualitat*, núm. 10, p. 161-171. <https://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/view/205485> [Consulta: 23 gener 2023].
- JULIÀ, M. Lluïsa (2008). «Dones i escriptures: construcció del discurs i legitimació en la literatura catalana actual». *Literatures. Segona època*, núm. 6, p. 9-27. https://projectetraces.uab.cat/tracesbd/literatures/2008/literatures_a2008n6p9.pdf [Consulta: 20 maig 2023].
- LLORCA ANTOLÍN, Fina (1999). «Abelló, Montserrat; Aguado, Neus; Julià, Lluïsa; Marçal, Maria-Mercé (eds.) (1999): *Paisatge emergent. Trenta poetes catalanes del segle XX*» [ressenya]. *Revista de llengües y literatures catalana, gallega y vasca*, núm. 6, p. 357-361. <https://doi.org/10.5944/rllcgv.vol.6.1998.5784> [Consulta: 28 desembre 2023].
- LLORCA ANTOLÍN, Fina (2004). «“Terra on arrelar”: la construcció de genealogia literària femenina segons Maria-Mercè Marçal». *Lectora. Revista de dones i textualitat*, núm. 10, p. 217-231. <http://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/view/205489> [Consulta: 7 maig 2023].
- LÓPEZ CRESPI, Miguel (1985, març 3). «Maria Oleart. L'ofici d'escriptor». <https://www.escriptors.cat/autors/oleartm/maria-oleart-lofici-descriptor> [Consulta: 7 maig 2023].

- MARÇAL, Maria-Mercè (1999). «Pròleg». A: Abelló, Montserrat; Aguado, Neus; Bofill, Anna; Bruch, Araceli; Contijoch, Josefa; Ibarz, Mercè; Julià, Lluïsa; Marçal, Maria-Mercè. *Memòria de l'aigua. Onze escriptores i el seu món*. A cura de Lluïsa Julià. Barcelona: Proa, p. 9-12.
- MARÇAL, Maria-Mercè (2010). «Tard, però no pas a deshora». Pròleg a: *Una cançó per a ningú i Trenta diàlegs inútils* (1984). A: Fuster, Felícia. *Obra poètica (1984-2001)*. Edició a cura de Lluïsa Julià. Barcelona: Proa, p. 491-497.
- MILIAN, Sara (1991). «Novament Maria Oleart». *Alella*, núm. 212 (estiu), p. 51, 52.
- NIN, Anaïs (2012). *Dins una campana de vidre*. Traducció de Ferran Ràfols Gesa. Cornellà de Llobregat: LaBreu.
- ORRIOLS, Maria Dolors (2022). *El riu i els inconscients*. Edició i introducció a cura de Montserrat Bacardí. Martorell: Adesiara.
- PAGÈS SANTACANA, Anna (2012). *Sobre el olvido*. Barcelona: Herder.
- PAGÈS SANTACANA, Anna (2016). «L'oblit: una definició filosòfica». A: *Ars Brevis*, núm. 22. Universitat Ramon Llull. <https://raco.cat/index.php/ArsBrevis/article/view/326509> [Consulta: 31 maig 2023].
- PLA, Josep (2004). *Homenots: Primera sèrie. Obra completa*. Vol. XI. Barcelona: Destino.
- PUJOL CASADEMONT, Enric. (2020). «Cultura, llengua i política. La resistència cultural catalana durant el règim franquista (1939-1977)». *Catalan Historical Review*, núm. 13, p. 157-172. <https://revistes.iec.cat/index.php/CHR/article/view/148364> [Consulta: 31 desembre 2023].
- RAMON, Ramon (1999). «Un senyal de perill». *Caràcters*, València, Segona època, núm. 9 (octubre), p. 18. <https://projectetraces.uab.cat/tracesbd/caracters/ca009.pdf> [Consulta: 13 maig 2023].

- RIBOT, Pere (2010). «Pròleg». A: Oleart de Bel, Maria. *La mort i altres coses*. Barcelona: Horsori, p. 17-20.
- RICOEUR, Paul (1995). *Tiempo y narración*. Traducció d'Agustín Neira. Ciutat de Mèxic: Siglo XXI.
- RICOEUR, Paul (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Traducció de Gabriel Aranzueque. Universidad Autónoma de Madrid: Arrecife.
- RICOEUR, Paul (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Traducció d'Agustín Neira. Madrid: Editorial Trotta.
- SALA-CORNADÓ, Anton (1974). «Pròleg». A: Oleart de Bel, Maria. *Enllà*. Barcelona: Torrell de Reus, p. 11-13.
- SAMSÓ LLENAS, Joan (2003). «La llengua i la literatura catalana a la primera postguerra: de la clandestinitat a la represa pública». A: Bru de Sala, Xavier; Dropez, Carme (coord.). *Exili interior, represa i transició*. Barcelona: Proa, p. 39-50.
- SANTACANA, Carles (2003). «El règim davant el catalanisme». A: Bru de Sala, Xavier; Dropez, Carme (coord.). *Exili interior, represa i transició*. Barcelona: Proa, p. 81-88.
- SEBALD, W. G. (2003). *Austerlitz*. Traducció d'Anna Soler Horta. Barcelona: Edicions 62.
- SEMPRÚN, Jorge (1995). *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets.
- SUBIRATS, Andreu (2017). «Introducció». A: Burgos, Zoraida. *Convivència d'aigües. Obra poètica*. A cura d'Andreu Subirats i Toni Cardona. Cornellà de Llobregat: LaBreu.
- TAFALLA, Marta (2003). *Theodor W. Adorno: una filosofia de la memoria*. Barcelona: Herder.

- TODOROV, Tzvetan (2002). *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*. Traducció de Manuel Serrat Crespo. Barcelona: Península.
- TRABAL, Francesc (1998). *Judita*. Barcelona: Planeta.
- VALVERDE GEFAELL, Clara (2014). *Desenterrar las palabras. Transmisión generacional del trauma de la violencia política del siglo XX en el Estado español*. Barcelona: Icaria.
- WELLS, Amy D. (2016). «Music and Metaphor: Anaïs Nin's Soundtrack in *The Cities of the Interior* ». *Polysèmes*, núm. 16, p. 1-14. <http://journals.openedition.org/polysesmes/1483> [Consulta: 13 maig 2023].
- WOOLF, Virginia (1985). *Una cambra pròpia*. Traducció d'Helena Valentí. Barcelona: Grijalbo.

Fonts documentals

- ABELLÓ, Montserrat; AGUADO, Neus; JULIÀ, Lluïsa; MARÇAL, Maria-Mercè (eds.) (1999). *Paisatge emergent: trenta poetes catalanes del segle XX*. Barcelona: Edicions de la Magrana.
- ALBERT i CORP, Esteve (ed.) (1975). *Les cinc branques: poesia femenina catalana*. Barcelona: Albert Esteve i Corp.
- (1960). [Alella] *Associació C. d'Antics Alumnes de l'Escola Pia*, núm. 1 (gener).
- (1963). [Alella] *Associació C. d'Antics Alumnes de l'Escola Pia*, núm. 3 (desembre).
- (1976a). *Alella*, núm. 151 (maig).
- (1976b). *Alella*, núm. 153 (setembre).
- (1977). *Alella*, núm. 155 (febrer).

- BURGOS, Zoraida (2017). *Convivència d'aigües. Obra poètica*. A cura d'Andreu Subirats i Toni Cardona. Cornellà de Llobregat: LaBreu.
- GASSÓ i CARBONELL, Lluís (ed.) (1979). *Les 1000 millors poesies de la llengua catalana*. Barcelona: Glosa.
- OLEART DE BEL, Maria (1974). *Enllà*. Barcelona: Torrell de Reus.
- OLEART DE BEL, Maria (1976). «La dona opina: falsedat i experiència». *Alella*, núm. 154 (desembre), p. 16.
- OLEART DE BEL, Maria (1977a). «La dona opina. Coixins». *Alella*, núm. 155 (febrer), p. 16, 17.
- OLEART DE BEL, Maria (1977b). «La dona opina. Parlem d'amor?». *Alella*, núm. 156 (abril), p. 15.
- OLEART DE BEL, Maria (1978a). «La dona opina. Conversa amb Montserrat Prats». *Alella*, núm. 160 (març), p. 22, 23.
- OLEART DE BEL, Maria (1978b). «La dona opina. Conversa epistolar amb Olga Xiriniacs». *Alella*, núm. 161 (juny), p. 26, 27.
- OLEART DE BEL, Maria (1978c). «Convera amb M. Carme Samper». *Alella*, núm. 162 (setembre), p. 26, 27.
- OLEART DE BEL, Maria (1981a). «Clavells». *Alella*, núm. 172 (primavera), p. 40, 41.
- OLEART DE BEL, Maria (1981b). «Narració». Il·lustració de Tomàs Bel. *Alella*, núm. 173 (estiu), p. 20, 21.
- OLEART DE BEL, Maria (1981-1982). «Entrevista a Maria Antònia Oliver». *Alella*, núm. 175, 176 (hivern 1981 / primavera 1982), p. 51.
- OLEART DE BEL, Maria (1982a). «Conversa amb Maria Àngels Anglada». *Alella*, núm. 178 (tardor), p. 39-41.
- OLEART DE BEL, Maria (1982b). «Conversa amb Emília Queralt». *Alella*, núm. 179 (hivern), p. 18-19.
- OLEART DE BEL, Maria (1983a). *M'empasso pols quan beso la terra*. Palma de Mallorca: Editorial Moll.

- OLEART DE BEL, Maria (1983b). «Conversa amb Zoraida Burgos». *Alella*, núm. 180 (primavera), p. 26-28.
- OLEART, Maria (1984). «Conversa amb Mercè Giralt». *Alella*, núm. 198 (hivern), p. 18, 19.
- OLEART, Maria (1985). «Conversa amb Maria Dolors Orriols». *Alella*, núm. 190 (tardor), p. 33-35.
- OLEART, Maria (1986). «Conversa amb Assumpció Cantalozella». *Alella*, núm. 192 (primavera), 27.
- OLEART, Maria (1989a). *Versos a Anaïs*. Barcelona: Columna.
- OLEART, Maria (1989b). *Contes estrafets*. Barcelona: LaSal edicions de les dones.
- OLEART, Maria (1991). *Solitud. A: Premis Caterina Albert i Paradís, II premi de poesia 1989; I premi d'il·lustració 1990*. Barcelona: Institut Català de la Dona.
- OLEART, Maria (2007). *Jo pregunto*. A cura de Joana Bel Olear. Argentona: La Comarcal / Ajuntament d'Alella.
- OLEART DE BEL, Maria (2010). *La mort i altres coses*. Barcelona: Horsori.
- (1979). *31 poetes d'avui*. Barcelona: Cedro.

Annexos

Annex 1. Poemes inèdits de Maria Oleart

El sobtat cop de vent encès
clogué «l'enorme balcó del vespre».
Inermes, no cal evocar espectres
que vinguin a tocar-nos
amb mans brutes de boira.
Ja hi ha sol que il·lumina trajectes
amb rajos de mirades
que ens treuen els parracs
per recuperar nueses mòbils i lliures,

maig, 1985

Mister Death. Salvador Espriu.

(Oleart, inèdit 1985)

Les absències lleument investigades
ens donen la circular esfera del temps,
el magnetisme d'unes hores de pressa
acuitada i sonora del passat inesdesvingut.
No cal bon repartiment de papers,
els de relleu se'ns aixafarien
com merenga sonoritzat.
Esbarronats d'allò tan cert com la bellesa,
esbutllarem la mareselva díscola
d'un foratejament més o menys llarg.
Els dits seran agullons
que desvetllaran la mort somorta que ens apresa.

(Oleart, inèdit).

Al meu través hi voldria un arbust
de florir espès, ben tapador
de les tardes sense nom ni respir,
com les tardes allargades
de les tiges d'un arbust consistent
que em florís a través de tota hora baixa
de les envernillades tardes
sense respir, ni xiscle, ni gorja.

(Oleart, inèdit).

Hauríem d'aclarir, són els savis qui ens destalonen?
O, ¿és el nostre caminar directe qui ens distorsiona?
És evident que anem a retaló,
és de plàstic tou el calçador que emprem
i aquest estossecc que ens provoca
el pessigolleig sinistre, caut
de cada matí panxa enlaire,
¿és nou, antic, o conseqüència?
Projectem esputs i culpem de l'escurada
les marinades boiroses d'hivern estantís.

(Oleart, inèdit).²⁸

²⁸ En el text mecanografiat, en la parauda «distorsiona» la lletra *t* és cofosa, s'hi ha escrit a sobre més d'una vegada i es podria llegir com a *g*.

Repintarem la carcassa de les velles naus proposades
per aguditzar-nos mar enllà dins les ones
antigues de la memòria. No hi ha vaixells nous
surcadors de tenebres. Han fugit fent esteles
de broma fosa al caient de la boira.
Ens cal, encara, velles feixugues naus repintades.

agost, 85

(Oleart, inèdit 1985).

Penjo d'un clau el somni profund
per adorar-lo en superfície.
Em nego instants de lleure
per no saber-los assumir, inconscient
de tanta consciència retorçada en si mateixa
i en el pur desig d'una consoloació enganyosa.
Adormida, sento el retorn d'un passat
inesdevingut que cueja intermitent fora de mare.
Estupid bellugeig sense perseverància.

12-86 1-87

(Oleart, inèdit 1986, 1987).

Annex 2. Poemes de Zoraida Burgos

ENS HAN DEIXAT EL CRIT

Quan no ens deixen res més que les mordasses
els mots es fan udols en plena fosca.
Ens queda el dret a unes poques paraules
abans que s'alci el sol: mentre som cecs.
Emmudeix el clam i sentim el brunzit
d'un insecte. No hi ha temps de ritmes
acurats. Signe tribal, resta el crit,
sinopsi del poema.

(Burgos, 2017: 85).

RETROBAREM EL TEMPS FURTAT

Llisquen els núvols fragmentant la treva.
El nucli de la nit s'obre en batecs,
percussió elemental a la recerca
de perdudes memòries de mots vells.
Ens han furtat el foc, l'aigua i la terra.
Deixat el vent, esventa les imatges
dels últims focs, la sequedat de cendra.
Els temps arraulit vora les portes
tem encara les creus, signes de sang
condemnant el culte hereditari.
Vençut per vives veus lliures de llast
el temps es desfà en pluja de líquens.
Per obrir sortida al llarg laberint
i retrobar les fonts i els vells aljubs
hem teixit a frec dels rivals el fil
cretenc. Cap repòs ha traït les flames
ocultes al garbí els anys de dol,
ni la terra latent sota l'escorça.
Redimit el temps travat amb l'esforç
compartit, trencarem el tràgic crit
els mots perdran el pes de tants silencis
i es clourà el dur reialme de la nit.

(Burgos, 2017: 88).

HIC ET HUNC

Aquí i ara

hem esmicolat

l'àmfora lacrada de fang antic

i ens hem afanyat a vessar l'oli

a les nafres arcaiques de la nit.

El temps robat no esdevindrà futur

sense batre el present a l'altar orc

dels sacrificis. Forçats, negat l'ús

del visceral llenguatge, el valor

dels nous signes, jocs sorgits de les boires,

urpeja el dol dels naufrags. A recer

del llarg hivern, covats el gra i el foc

a l'aixopluc fecund, sacseja el temps.

Aquí i ara

el poema no és vàlid

si no esmolem el tall dels mots, clau i eina

per escorxar l'obscur pes dels taüls.

Perquè

el temps robat

ens fujeteja.

(Burgos, 2017: 89).