

La identidad como reflejo en Joc de Miralls, de Carme Riera

Identity as reflection in Carme Riera's Joc de Miralls

Sergi Rivero-Navarro

Department of Romance Languages and Literatures
Harvard University

Recibido el 20 de marzo de 2010
Aprobado el 25 de agosto de 2010

Resumen: Es posible leer en *Joc de Miralls* que el espejo amplía las posibilidades de visión con sus múltiples ángulos pero, a la vez, nos ofrece todas las trampas de los reflejos. Pero ¿por qué el reflejo deviene un engaño? ¿Es el reflejo, como producto de la superficie del espejo, equivalente a las máscaras que todos llevamos sobre nuestra verdadera identidad? Los personajes de la obra de Carme Riera acostumbran a no ser lo que parecen y suelen esconder identidades inesperadas, pero en *Joc de miralls*, los protagonistas se encuentran un paso más allá: luchan por encontrar su “Yo” en un proceso que nunca parece acabar.

Palabras clave: Carme Riera, identidad, máscaras, espejos, reflexiones, perspectivas de visión, Literatura Catalana.

Summary: It is possible to read in *Joc de Miralls* that mirrors offer wider possibilities of vision thanks to their numerous angles but, at the same time, they offer all the traps of reflection. But, why are the reflections deceitful? And, as products of mirror's surface, are those reflections the same as the masks we all bring with us over our own identity? The characters of Carme Riera's novels never are what they seem to be. Furthermore, most of the time, they hide unexpected identities. But in this book, the characters go one step forward: they struggle to find who they are in a process that seems to never end.

Key words: Carme Riera, identity, masks, mirrors, reflections, points of view, Catalan Literature.

Para todo aquel que haya estudiado la prolífica producción de la escritora Carme Riera, resulta evidente que el tema de la identidad juega un rol esencial en el conjunto de su obra y, en este sentido, *Joc de Miralls* (que en su edición castellana se ha traducido con el título de *Por persona interpuesta*) no es una excepción. Así lo reconocía la propia autora en unas declaraciones al diario barcelonés *La Vanguardia*, realizadas tras ganar el premio Ramon Llull de 1989 con dicho libro. En ellas expone que esta novela se fundamenta tanto en los problemas de la identidad, como en la suplantación de un personaje por otro. A su vez, califica de situación apasionante el que, a la hora de escribir, no sepamos realmente quiénes somos, ni si es el autor el responsable de su propia obra o, por el contrario, si ésta es una contribución de todos aquellos autores que previamente influyeron en el texto con sus respectivas creaciones¹. La imposibilidad de definir quiénes somos y, al mismo tiempo, la sospecha de que un texto no es, en realidad, el producto de una figura autónoma que lo precede y le da sentido sino, más bien, el resultado de la absorción y modificación de otros textos², actúa como una carga de profundidad contra el autor, noción que debe entenderse aquí como otra forma de referirse a “sujeto” e “identidad”³. Así, las declaraciones de Carme Riera para el artículo de *La Vanguardia*, además de problematizar al autor, adelantan al mismo tiempo las intenciones deconstructivas de *Joc de miralls*.

Es común que las obras de Carme Riera aborden la cuestión de la identidad en alguna de sus diversas acepciones, ya se trate desde la propia noción de autor, como acabamos de ver, o desde otras perspectivas como son la psicológica, la sociocultural, la racial, la política, la lingüística o la sexual. A este respecto, Horst HINA, en su estudio

¹ También en relación al papel que la intertextualidad tiene en la creación de la obra, Roland BARTHES ya había afirmado en su conocido artículo “La muerte del autor” que el texto es un tejido de citas procedentes de los mil focos de la cultura (1977: 145). Ahora bien, si Barthes destierra al autor del texto, Riera sigue reteniéndolo, dado que entiende al autor como otra fórmula más que el sujeto emplearía en su voluntad de delimitar su identidad, de saber quién es.

² Tal como recuerda Seymour MENTON en el libro *La nueva novela histórica*, el concepto teórico de intertextualidad fue definido originalmente por Mijail BAJTIN pero será ampliamente difundido a partir de autores como Julia KRISTEVA, quien escribe que “el texto se arma como un mosaico de citas” (MENTON, 1993: 44).

³ Roland BARTHES, en “La muerte del autor”, había vinculado, a su vez, los conceptos de “autor” y de “sujeto” al afirmar que *Linguistically, the author is never more than the instance writing, just as I is nothing other than the instance saying I: language knows a 'subject', not a 'person', and this subject, empty outside of the very enunciation which defines it, suffices to make language 'hold together', suffices, that is to say, to exhaust it* [lingüísticamente, el autor nunca es nada más que aquel que escribe, del mismo modo que el “Yo” no es otro sino aquel que dice “Yo”: el lenguaje conoce un ‘sujeto’, no una ‘persona’, y dicho sujeto, vacío excepto en la propia enunciación (que es la que lo define), es suficiente para conseguir que el lenguaje se muestre cohesionado, es suficiente, valga decirlo, para agotarlo] (BARTHES, 1977: 145).

titulado “La pèrdua de la identitat: el tema del doble en la narrativa de Carme Riera”⁴, califica este interés por lo identitario como un aspecto posmodernista de la narrativa de la autora mallorquina; hecho que, añade Hina, por otro lado implica su inscripción en la tendencia más innovadora de la literatura catalana de aquel momento. Por su parte Brad EPPS, en su investigación “La fragilitat de l’escriptura”⁵, hace referencia a un pasaje de “Te deix, amor, la mar com a penyora”, a través del que Riera estaría comunicando la idea de que el espacio literario está impregnado de oscuridad y escondrijos (2000: 83). Así, si tenemos en cuenta que en muchas de las obras de la escritora mallorquina, el espacio literario es justamente uno de los ámbitos donde se dirime la cuestión de la identidad, se hará evidente que aquello que se esconde y queda en la sombra es a menudo el propio sujeto. En este sentido, sería posible afirmar que sus libros no se limitan exclusivamente a tratar la noción identitaria en alguna de sus diversas acepciones, sino que además juegan con su visibilidad/invisibilidad. Un ejemplo de esto lo constituye la novela *Dins el darrer blau*, donde lo que está en juego es la identidad cripto-judía de los protagonistas, adscripción racial ésta que tratarán de ocultar para salvar sus vidas. Por otro lado, en el caso del cuento “Te deix, amor, la mar com a penyora”, lo que en esa ocasión va a esconderse en la oscuridad es la identidad de género, dado que sólo al final del relato sale a la luz que el amante de la protagonista femenina es otra mujer.

En el mismo artículo de *La Vanguardia* al que hacíamos referencia al comienzo de este trabajo, la escritora mallorquina define la estructura de *Joc de miralls* como una caja china en la que un elemento lleva al siguiente. No en vano, Gallego, uno de los personajes centrales de la novela, se nos presenta fascinado por los juegos carnavalescos de Goethe en Sesenheim y por la constatación de que toda máscara parece conducirnos irremediablemente a otra (RIERA, 1989: 114/RIERA, 1989: 113). Bajo este prisma, tampoco es casual que uno de los intertextos de la novela sea el de las *Metamorfosis* de Ovidio, libro que hallaremos en los estantes de la biblioteca de Anastasio Pantaleón de Ribera, fundador de la ficticia ciudad de Calipso.

Así pues, la imagen de las cajas chinas nos resulta especialmente útil a la hora de hablar del tratamiento de la subjetividad en *Joc de miralls*, porque esta obra no se detiene en la mera presentación (u ocultación) de la identidad, sino que, por el contrario, quiere seguir avanzando hasta poner de relieve la naturaleza inalcanzable de tamaña noción, hasta evidenciar la imposibilidad de capturar su esencia. Eso sí, cabe decir que, tal vez porque el resto de acepciones acaban en cierta forma remitiendo a la personal, el hecho es que la identidad puesta en cuarentena en *Joc de miralls* es fundamentalmente la individual; es decir, la que trata de responder aquello que somos,

⁴ Este texto se incluye en el libro *El mirall i la màscara. Vint-i-cinc anys de ficció narrativa en l'obra de Carme Riera*. Editado por Luisa COTONER y publicado en Ediciones Destino, Barcelona, 2000.

⁵ Brad EPPS, “La fragilitat de l’escriptura” en *El mirall i la màscara. Vint-i-cinc anys de ficció narrativa en l'obra de Carme Riera*, Luisa Cotoner (Ed), Ediciones Destino, Barcelona, 2000.

no por medio de nuestra vinculación a un grupo o colectividad, sino a través de una delimitación de nuestra esfera más íntima e intransferible.

Por todo esto, nos parece legítimo afirmar que aquello que pretende *Joc de miralls* es revelar el carácter fragmentario y multifacético de la noción de identidad, incluso en su ámbito más nucleico, incluso en aquella esfera que nos parece más irreductible, unitaria y estable. Y los medios para llevar a cabo esta misión son el desdoblamiento, la suplantación, el reflejo y la máscara. Todos estos métodos tienen en común su capacidad para difuminar la especificidad propia de los personajes, para borrar aquello distintivo que los distingue de los otros. Todos ellos, en definitiva, devienen mecanismos para sabotear cualquier intento de fijar la “verdadera” personalidad de los protagonistas de esta novela.

En relación al desdoblamiento, María Camí-Vela en el artículo titulado “El desdoblament, la màscara i la seducció: metàfores de l’escriptura a *Qüestió d’amor* i *Joc de miralls*”⁶ puntualiza que el tipo de subjetividad propuesta en esta novela respon a una concepció dualista i, de vegades, múltiple de la identitat. És un ‘jo’ que es desdobla i es multiplica, un ‘jo’ ambigu i indefinit, un ‘jo’ il·limitat i conflictiu [responde a una concepción dualista y, a veces, múltiple de la identidad. Es un ‘yo’ que se desdobra y se multiplica, un ‘yo’ ambiguo e indefinido, un ‘yo’ ilimitado y conflictivo] (2000: 135).

A su vez, Horst HINA recuerda que el “Yo” es una construcción de la sociedad que lo rodea, hasta el punto que, en el interior de la persona, esta unidad de significación asociada al término “Yo” no existe. En sus palabras: *Vist des de l’interior de la persona, el jo es desdobla, es multiplica* [“Visto desde el interior de la persona, el yo se desdobra, se multiplica”] (2000: 141). HINA, además, remarca que deben evitarse las interpretaciones de este desdoblamiento como un proceso esquizofrénico o patológico. Tampoco nos parece a nosotros que la novela pretenda fijar su atención en sujetos especiales, marginales o inadaptados sino referirse, por el contrario, a sujetos normales, convencionales.

Si asumimos que en *Joc de miralls* todo paralelo es en definitiva un desdoblamiento, muchos son los casos (o, si se prefiere, los cuerpos) de desdoblamiento que hallamos en dicha obra. Por un lado, Teresa Mascaró, protagonista femenina de esta novela, se reconoce a sí misma en la escritora romántica alemana Bettina Brentano porque entiende que su fascinación por el escritor Corbalán es equivalente a la que la alemana siente por Goethe. De hecho, al equiparar sus maniobras para llegar hasta Corbalán con las vicisitudes que Bettina Brentano tuvo que pasar para conseguir una audiencia privada con Goethe, la protagonista de *Joc de miralls* reconoce que el recuerdo de Bettina se superpone al de sus propios recuerdos: *El record*

⁶ María CAMÍ-VELA, “Qüestió d’amor i Joc de miralls” en *El mirall i la màscara. Vint-i-cinc anys de ficció narrativa en l’obra de Carme Riera*, Luisa Cotoner (Ed), Ediciones Destino, Barcelona, 2000.

⁷ La traducción es mía.

de Bettina Brentano se'm fa obsessiu i es superposa als meus propis records de fa unes hores como si només evocant-la, evocant les seves sensacions, pogués entendre les meves (RIERA, 1989: 14) [“El recuerdo de Bettina Brentano me obsesiona y se superpone a mis propios recuerdos de hace unas horas, como si solamente evocándola, evocando sus sentimientos, pudiera poner en orden los míos” (RIERA, 1989: 12)].

Además de la referida, Teresa protagoniza a su vez otra historia de desdoblamiento que, esta vez, la vincula con la Celia, jefe de prensa de la editorial para la que trabaja y receptora, también, de sus misivas. Las cartas que la protagonista de *Joc de miralls* le envía a Celia desde la convulsa región de Itálica contienen tanto un autoanálisis de su personalidad como un retrato psicológico de la destinataria. Como advierte CAMÍ-VELA, la jefe de prensa constituye el *alter ego* de Teresa (2000: 115), hasta el punto de representar todo aquello que a Teresa le gustaría ser. No obstante, si las primeras cartas de Teresa denotan su baja autoestima y la admiración que siente por Celia, las siguientes evidencian que la personalidad de Teresa evoluciona progresivamente hasta el punto de conquistar la seguridad en sí misma y de aproximarse, de esta manera, cada vez más a la que ha constituido su referente.

Por otro lado, es posible establecer paralelos y desdoblamientos parecidos entre los personajes de Gallego y de Corbalán. Como en el caso de Teresa y Celia, Gallego y Corbalán representan inicialmente dos personalidades contrapuestas. Gallego es metódico, trabajador, leal, pero también un poco gris, inseguro y tímido. Corbalán, a su vez, es todo aquello que Gallego odia y, al mismo tiempo, admira: la suya es una personalidad ambiciosa, atrevida, seductora y, en definitiva, triunfadora; pero a la vez también es una persona deshonesto, cruel y traidora. A pesar de sus personalidades contrapuestas, los dos se parecen físicamente y los dos acabarán suplantando la identidad del otro en diferentes momentos del relato (de una forma, por cierto, que recuerda a la transferencia de rasgos personales que se operaba entre los personajes de Sancho Panza y Don Quijote en la insigne obra de Cervantes). Se trata de una escena carnavalesca que comienza cuando Corbalán “sustituye” a Gallego al sustraerle al mismo tiempo a Blanca —su gran amor— su puesto en el diario *El Día* y el manuscrito de *Días sin sentido*. El baile de máscaras, sin embargo, alcanza su punto álgido cuando le llega a Gallego el turno de “relevar” a Corbalán, quien ha muerto en una prisión de la dictadura. Si la personalidad triunfadora de Corbalán es el resultado de apoderarse del mundo de Gallego, se podría afirmar que Corbalán deviene también, mediante este procedimiento, una imagen deformada de Gallego. Y, en consecuencia, cuando Gallego se hace pasar por Corbalán, está en cierta manera parodiándose a sí mismo. Si la identidad de un sujeto se define por todos aquellos trazos que lo distinguen de cualquier otro sujeto, lo que se persigue aquí, mediante esta confusión, es cuestionar que sea posible dar realmente con dichos rasgos distintivos⁸.

⁸ Huelga decir que este tratamiento carnavalesco, en el que los personajes reemplazan constantemente sus máscaras, y también paródico tiene como principal referente la concepción carnavalesca que estableció Bajtín

El desdoblamiento, no obstante, no requiere siempre de la presencia o la existencia de otro, dado que el fenómeno también puede producirse a partir de la propia imagen reflejada en un espejo. Siempre que una superficie reflectante retorna nuestra imagen, aquello que vemos no somos nosotros en tanto que la imagen está separada o fuera de quien la recibe y procesa. En este sentido, el espejo en esta novela es también un motivo que problematiza la búsqueda del “Yo”, dado que el sujeto por definición no puede hallarse en la parte que es observada sino siempre en la parte del propio observador.

Ya al inicio de *Joc de miralls*, se nos advierte del peligro que conlleva todo reflejo cuando Teresa entrevista a Corbalán/Gallego en su habitación del hotel. En este sentido, la narradora advierte la utilización constante del espejo en la novela *El relevo*, un objeto que, añade Teresa, por un lado, *ens amplia les possibilitats dels angles de visió, però que alhora ens ofereix tots els paranyes dels reflexos* (RIERA, 1989: 33) [“amplia la posibilidad de los ángulos de visión pero a la vez nos ofrece las trampas de los reflejos” (RIERA, 1989: 31)⁹]. Tales términos, aparte de inscribirse en una vasta tradición discursiva acerca de la representación de la realidad, traen a la memoria, además, la fórmula empleada por Stendhal para reflexionar acerca del concepto mimético especular. En *Rojo y negro*, el escritor francés argumenta que la novela es como un espejo que se pasea por un amplio camino y que, en función de su posición, tanto puede reflejar el cielo azul como el fango y el lodo de los caminos¹⁰. Tanto en la obra de Stendhal como en la de Carme Riera se admite la habilidad del espejo para ofrecer múltiples ángulos de visión a la vez que se reconoce paralelamente que cada reflejo sólo ofrece una visión parcial de la realidad¹¹. En este sentido, mientras Stendhal alerta del peligro de confundir la realidad

a partir del análisis de la obra de Rabelais. La lente dialógica que utiliza la autora de *Joc de miralls* para describir a sus personajes contribuye a la imposibilidad de definir quiénes son en realidad, su verdadera identidad.

⁹ En todas las citaciones de *Joc de miralls*, incluiremos en primer lugar el texto de la edición original catalana y, a continuación, el correspondiente a la traducción castellana realizada por la propia autora y publicado con el título *Por persona interpuesta*.

¹⁰ En el capítulo XLIX, se lee: *Yes, monsieur, a novel is a mirror which goes out on a highway. Sometimes, it reflects the azure of the heavens, sometimes the mire of the pools of mud on the way, and the man who carries this mirror in his knapsack is forsooth to be accused by you of being immoral! His mirror shows the mire, and you accuse the mirror! Rather accuse the main road where the mud is, or rather the inspector of roads who allows the water to accumulate and the mud to form* (STENDHAL, 1916: 366). Previamente, en el epígrafe del capítulo XIII, es posible leer la sentencia *A novel: a mirror which one takes out on one's walk along the high road* (1916: 79), cuya autoría Stendhal atribuye, en otro ejercicio de desdoblamiento, a un tal Saint-Real.

¹¹ Lógicamente, pese a que tratemos de señalar ciertas coincidencias entre ambas formulaciones, lo que Stendhal pretende comunicar mediante su metáfora no es lo que busca expresar Riera. En este sentido, si el mensaje del escritor francés es que para representar fielmente la realidad no podemos discriminar “reflejos”, en función de criterios estéticos o morales. La realidad no puede representarse a partir de un determinado reflejo parcial de ésta, sino capturando los distintos reflejos que emite el espejo en los diversos ángulos posibles en los que puede ser colocado. Así, la realidad se representaría a partir de una suma de los diferentes reflejos que hemos obtenido: cuantos más reflejos capturemos, más fidedigna será la representación. En cambio, la escritora catalana emplea la metáfora del espejo para cuestionar la capacidad de cualquier reflejo para capturar, siquiera parcialmente, la realidad. Lo que Riera admite, eso sí, es que, pese a su incapacidad para capturar una realidad que se evidencia nouménica, son mejores las representaciones polifónicas que

total con un reflejo parcial de la misma, Riera advierte, por su parte, del riesgo de confundir nuestra imagen reflejada con la totalidad de nuestro “Yo”.

Lacan señaló la existencia de tres órdenes o dimensiones en la psique que jugarán un rol igualmente importante en la formación de la subjetividad del ser humano: Lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico. En su teoría sobre el Estadio del Espejo¹², Lacan sostiene que el niño accede al orden Imaginario justamente cuando se reconoce en la imagen reflejada por el espejo. El niño emplea la imagen de sí mismo, obtenida a través de ese medio externo, para entretejer una totalidad a partir de miembros corporales fragmentados. Pese a ello, esa imagen encaminada a convencer al sujeto de que posee una totalidad y autonomía, no deja de ser una ficción: concretamente la ficción del Yo especular (que precede a la ficción del Yo social, propia del orden Simbólico). Lo que es indicativo para nuestro estudio es que antes de entrar en el orden Imaginario, el niño se encuentra en una etapa donde las consciencias no se hallan escindidas de aquello que las rodea y el niño aún no se ha reconocido en el reflejo del espejo. El reconocimiento conllevará el nacimiento de una habilidad lingüística, especialmente en la etapa del desarrollo simbólico, que permitirá definirnos como sujetos y diferenciarnos respecto a otros. Es esa habilidad lingüística la que hará posible en definitiva dar una significación a conceptos como identidad o Yo.

Al remarcar la relación de la noción de “sujeto” con el lenguaje, estamos separando aquello que somos de todo aquello que podemos decir de nosotros mismos y, por extensión, estamos separando también la realidad tal como es de lo que relatamos acerca de ella. De una forma similar, *Joc de miralls* distingue entre la realidad y las definiciones con las que se pretende capturar dicha realidad y uno de los momentos clave en los que esta distinción tiene lugar es el episodio en el que Teresa reconoce que aquello que más le atrae de Corbalán es esa determinada dimensión “magnética” que se resiste al análisis y la definición racionales. Hay, para ella, *un altre aspecte magnètic molt més difícil de descriure, que es fa escàpol a les paraules mitjançant les quals intentem copsar la realitat i catalogar-la; precisament perquè no és tangible, perquè res no té a veure amb la pell, amb l'anatomia de Corbalán, malgrat que sigui el seu cos, la seva presència, la que ens hi aboca* [“otro aspecto magnético mucho más difícil de describir, que se escabulle de las palabras mediante las que tratamos de capturar la realidad y catalogarla; precisamente porque no es tangible, porque nada tiene que ver con la piel, con la anatomía de Corbalán, a pesar de que es su cuerpo, su presencia, la que nos lleva a dicha impresión”¹³] (RIERA, 1989: 16).

La creencia de que las definiciones, las nociones, las palabras capturan la esencia de la realidad se coloca nuevamente bajo sospecha en la novela cuando se nos

surgen al tener en cuenta múltiples ángulos de visión que las lecturas unidimensionales en las que un único ángulo se impone a los otros.

¹² La teoría del Estadio del Espejo de Lacan queda recogida principalmente en el ensayo de 1949 titulado “El Estadio del Espejo en la formación de la función del Yo”.

¹³ Dado que el fragmento citado ha sido suprimido en la versión castellana, incluyo mi propia traducción.

revela que *Días sin sentido*, la primera obra de Corbalán/Gallego, comienza con el lema fáustico “En un principio existió la acción” (RIERA, 1989: 58/ Riera 1989: 56). Teresa interpreta este hecho como un aviso para que olvidemos literalmente el sentido de los nombres. Y es que las narraciones de Carme Riera no sólo evidencian la relación de las palabras y las cosas, sino también, como apunta Brad EPPS, *la seva (inevitable) separació, la falta de compenetració, la fissura de tot plegat* [su (inevitable) separación, la falta de penetración, la fisura de todo] (2000: 86).

La escritura evidencia, más que cualquier otro marco, la imposibilidad de conectar naturalmente la realidad con las palabras, en tanto que estas han estado escogidas arbitrariamente para designar los objetos (y para crear la propia noción de objeto). La escritura, así pues, deviene otro espejo, aunque esta vez se trate de uno de papel. No nos debe sorprender pues que sea por medio de la escritura que Gallego obtiene el reflejo de sí mismo, de su vida y de su entorno: *Corbalán, Blanca, la seva família, es passejaven per les planes que anava amuntegant i que li servien d'excusa per trobar-se com en un mirall amb el rostre de les seves obsessions que era, tanmateix, ben igual que el seu* (RIERA, 1989: 142) [“Corbalán, Blanca, su familia, se paseaban por las páginas que iba amontonando y que le servían de excusa para encontrarse, como en un espejo, con la imagen de sus obsesiones, que era muy parecida a la propia” (RIERA, 1989: 141)]. También por vía de la escritura y, en concreto, a través de la redacción epistolar, Teresa Mascaró plasma su personalidad y se reconoce en ella. Como apuntábamos anteriormente, la escritura es otra forma de enmascaramiento especular y, consecuentemente, también encontramos aquí, al mismo tiempo, los beneficios y los peligros del espejo: la acción de reconocerse en un reflejo seguirá siendo un espejismo, aunque la suma de reflejos puede, no obstante, abrirnos nuevas perspectivas, invitarnos a una visión más abierta de nosotros mismos. Es en este sentido que Brad Epps vincula a la vez, espejos, máscaras, palabras y letras cuando dice que aquello que la escritora acostumbra a denominar “Juego de espejos” es también un juego de personas, de máscaras. En consecuencia, la palabra, la letra y la carta (entrelazadas de forma íntima) son personales por su doble condición de máscara y espejo, porque reflejan y, a la vez distorsionan, porque revelan y simultáneamente esconden. Es gracias a esa naturaleza ambivalente que estimulan el misterio y la búsqueda, elementos esenciales para que el acto de escribir tenga interés¹⁴.

De acuerdo con lo que acabamos de exponer, puede entenderse fácilmente que uno de los rasgos de Goethe que le resultan más fascinantes a Gallego sea esa habilidad del escritor alemán para no limitarse a un único traje ni creerse una única máscara:

¹⁴ En sus propias palabras, Brad EPPS nos dice que: *El que Riera sol anomenar ‘joc de miralls’ és també, (...), un joc de persones, de màscares. La paraula, la lletra, i la carta –íntimament entrelaçades—són personals precisament pel que tenen de màscara i de mirall, reflectint i distorsionant, revelant i amagant, impulsant el misteri i la recerca, l’hermenèutica en fi, sense els quals l’acte d’escriure no tindria gaire interès* (B. EPPS, “La fragilitat de l’escriptura”, en *El mirall i la màscara. Vint-i-cinc anys de ficció narrativa en l’obra de Carme Riera*, L. Cotoner (Ed.), Edicions Destino, Barcelona, 2000. Pàg. 87.

El seu enginy per trobar per a cada situació la disfressa més adient. Els déus sempre havien davallat a la terra disfressats, recordava Goethe a les Memòries, quan escrivia que amb vestits grollers, quasi esdernegats, d'estudiant pobre acompanya el seu amic Weyland a veure el pastor de Sesenheim i com després tornà a canviar aquelles robes per les de diumenge d'un pagès (RIERA, 1989: 114).

[Le maravillaba el ingenio para encontrar, en cada situación, el disfraz más adecuado. Los dioses siempre han bajado a la tierra disfrazados, recuerda Goethe en las *Memorias* cuando escribe que en hábito grosero de estudiante pobre acompañó a su amigo Wieland a ver al pastor de Sesenheim. Luego, quizá porque una máscara nos conduce a otra, cambió aquellas ropas por las de un campesino endomingado (RIERA, 1989: 113)].

La virtud de Goethe es que ha sabido poner a su servicio los vestidos y las máscaras, sin caer en el error de identificarse con ninguno de ellos. Más adelante, la figura del ilustre escritor vuelve a servir para cuestionar de forma más demoledora, si cabe, la noción de identidad en el episodio en que éste se desdobra en el tiempo. El Goethe histórico relata dicha experiencia en el libro XI del volumen tercero de su autobiográfica *Poesía y verdad* en los siguientes términos:

Now, as I was riding along the forest-path towards Drusenheim, there came over me one of the strangest forebodings. I saw myself, not with bodily but with spiritual eyes, on horse-back in the same path in a dress such as I had never worn: it was pike-grey mixed with gold. As soon as I tried to rouse myself from this dream, the form vanished. But it is strange that eight years afterwards I found myself on the same way once more to visit Frederica, and in the very costume of my dream, worn too, not from choice, but by accident (Goethe, 1846: 46).

En este párrafo se describe cómo Goethe, después de despedirse de Frederica Brion, cabalga por un camino en dirección a Drusenheim cuando, de repente, se cruza con otro jinete ataviado con un vestido gris nuevo y engalanado con oro que, sorprendentemente, resulta ser el mismo Goethe pero más viejo. Ocho años después, Goethe cabalga de nuevo por ese camino en dirección a la casa de Frederica Brion y percibe admirado que él mismo es aquel jinete con el que se cruzó ocho años antes.

No es casual que sea dicho episodio uno de los que más llame la atención de Gallego y el que más profusamente comente en su traducción de *Poesía y verdad*. La importancia de tal desdoblamiento reside en el hecho de que, a diferencia de otros que también acontecen a lo largo de la novela, éste opera como desdoblamiento físico de un mismo sujeto. Así, en el episodio arriba narrado, Goethe se desdobra en un “sí mismo de otro tiempo”, en un Goethe que, desafiando la linealidad de Chronos, es paradójicamente él mismo y, a la vez, diferente de sí. Al surgir de la misma persona una alteridad, lo que pasa a cuestionarse es el hecho de que el *principium individuationis* pueda

mantenerse inalterado en el tiempo. Que Goethe pueda verse a sí mismo como otro podría constituir una fórmula poética para sugerir que la identidad es incapaz de conservar en el tiempo aquella esencia que pretendidamente hace único e irrepetible al sujeto.

En definitiva, *Joc de miralls* no pretende rescatar, reconocer o especificar una determinada forma de identidad. Por el contrario, busca deliberadamente la confusión, la fragmentación, el baile y la continua re-presentación de la identidad como método para cuestionar la propia definición de este concepto. El principio de individuación queda aquí contrarrestado por el principio de indefinición. No hay forma de encontrar en todo el relato un personaje con una identidad estable, definida y distintiva porque, justamente, lo que aquí se busca es lo contrario: evidenciar que la identidad es un concepto problemático incapaz de ofrecer una definición satisfactoria. La multiplicidad (o, si se prefiere, el juego de reflejos), es celebrada aquí como una forma de pensarse a uno mismo y a su identidad desde una perspectiva abierta, sin rigidez ni delimitación alguna.

Referencias Bibliográficas.

- Barthes, Roland. *Image, Music, Text*, Hill and Wang, New York, 1997.
- Cotoner, Luisa (Ed). *El mirall i la màscara. Vint-i-cinc anys de ficció narrativa en l'obra de Carme Riera*, Ediciones Destino, Barcelona, 2000.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *The auto-biography of Goethe. Truth and poetry: from my life*, Wiley and Putnam, New York, 1846.
- Menton, Seymour. *La nueva novela histórica*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1993.
- Riera, Carme. *Joc de miralls*, Planeta, Barcelona, 1989.
- Riera, Carme. *Por persona interpuesta*, Planeta, Barcelona, 1989.
- Riera, Carme. *Dins el darrer blau*, Destino, Barcelona, 1994.
- Riera, Carme. *Te deix, amor, la mar com a penyora*, Proa, Barcelona, 2004.
- Stendhal. *The Red and the Black*, E.P. Dutton and Co., New York, 1916.

