BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

Universidad de Alicante

Les primeres novel.les de Mercè Rodoreda (1932-1936)

Carles Cortés Orts

Tesis de Doctorado

Facultad: Filosofía y Letras

Directora: Dr. Enric Balaguer i Pascual

1997

LES PRIMERES NOVEL·LES DE MERCÈ RODOREDA (1932-1936)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Carles Cortés i Orts

Dirigida pel doctor Enric Balaguer i Pascual

Universitat d'Alacant. Any 1997

A la intuïció, herència de la meua mare, que m'ha guiat des del primer moment

> Jo hi crec una mica en la inspiració, però vull dir que escrivint o pensant en la cosa que has d'escriure et vas exaltant, i és possible que la inspiració vingui escrivint.
> (Mercè Rodoreda, 1980)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Gràcies a Enric Balaguer i a Kathleen McNerney, per la col·laboració i els suggeriments rebuts. Gràcies a Zequi, per la revisió dels conceptes i els seus consells.

Sentim molt bé que la nostra saviesa comença on s'acaba la de l'autor, i voldríem que ens donés respostes, quan tot el que pot fer és donar-nos desitjos. I aquests desitjos, només pot despertar-los en nosaltres fent-nos contemplar la bellesa suprema que l'últim esforç del seu art li ha permès d'abastar. (M. Proust, *Sobre la lectura*, 1906, 38-39)

Sobre la sequera de la terra s'estén el misteriós tapís de l'amor que es renova cada primavera. I el seu misteriós llenguatge només és intel·ligible per a l'enamorat, com un ram de flors oriental. Aquell que pot interpretar les ocultes sensacions de la flor, mai es cansa de desxifrar-les, i troba cada dia nous significats i noves i fascinants revelacions de la natura amant. (Novalis, *Enric d'Ofterdingen*, 1983, 249)

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

0 INTRODUCCIÓ. LA PRIMERA NARRATIVA DE MERCÈ RODOREDA

Presentació[1]

El treball que ara encetem és una aproximació a la interpretació de les primeres narracions que escrigué Mercè Rodoreda: *Sóc una dona honrada?* (1932), *Del que hom no pot fugir* (1934), *Un dia en la vida d'un home* (1934) i *Crim* (1936).[2]

Volem avançar en el coneixement de les primeres publicacions per afavorir el coneixement global de la narrativa de l'autora. Ben pocs les han llegides, és difícil obtenir aquests textos, exhaurits en el seu moment, i només consultables a biblioteques i centres culturals.[3] En el nostre cas, les hem aconseguides gràcies a una còpia microfilmada feta a l'Ateneu de Barcelona i al préstec bibliogràfic de la Biblioteca de Catalunya.[4]

El nostre objectiu és aprofundir en l'univers estilístic rodoredià. Observar els elements discursius que formen les constants narratives de la seua obra i que, per tant, l'autora incorporà en els textos posteriors. Paral·lelament volem analitzar els aspectes relacionats amb la narrativa catalana de l'època dels anys trenta.

---

[1] Pel que fa a les referències bibliogràfiques hem emprat el sistema autor/data, de tal manera que l'any remet a la primera publicació del text citat. En el cas de consultar versions posteriors o traduccions del text original, les pàgines indicades remeten a la darrera versió consultada (referida en la bibliografia final). Hem mantingut, doncs, la data originària del text encara que no corresponga a la data de la paginació de la versió consultada per tal d'oferir una visió més completa de la localització cronològica de les propostes teòriques dels autors emprats en el nostre estudi.

[2] Utilitzem des d'ara les abreviatures següents corresponents a les novel·les publicades durant els anys trenta: *Sóc una dona honrada?* (~~DH~~), *Del que hom no pot fugir* (~~HNF~~), *Un dia en la vida d'un home* (~~UD~~), *Crim* (~~CM~~), *Aloma* (~~AM~~). Igualment, quan emprem documents consultats en l'Arxiu Mercè Rodoreda, utilitzem les sigles AMR seguides de la numeració corresponent a l'índex atorgat per l'arxiu.

[3] En l'actualitat la Fundació Mercè Rodoreda té en projecte fer una edició crítica d'aquests textos.

[4] Fem patent l'agraïment a aquests centres, sense els quals no haguérem dut endavant aquest treball.

El treball té dues parts diferenciades: en primer lloc, fem una aproximació interpretativa de les novel·les publicades en la dècada dels anys 30, d'on extraiem els trets comuns que observem i els que la crítica, encara que en escassos estudis, ha destacat[5]; en segon lloc, a partir de les conclusions extretes, ressaltem els elements novel·lístics comuns que configuren un estil propi en la narradora dels anys trenta. Així destriarem elements que possiblement puguen ser presents en obres posteriors de l'autora. Localitzar aspectes comuns posteriors en les novel·les de Rodoreda no és una proposta nova, un crític com Joan Triadú en l'article "*La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda" destaca la interrelació estilística dels textos de preguerra amb la resta de la producció novel·lística:

> Les primeres novel·les de Mercè Rodoreda ja eren en potència tan personals, úniques, seves, com *La plaça del Diamant*; només que en elles hi ha menys experiència vital. El text hi passava però no s'hi fonia, perquè escriure era més aspiració que transpiració. (Triadú 1973, 404)

Com veurem, ~~DH~~, ~~HNF~~, ~~UD~~, ~~CM~~ i la primera ~~AM~~, no són fets literaris aïllats, són els esborranys d'un estil propi, intimista i profund, d'una autora preocupada per l'expressió interior de l'ésser humà. Els mètodes narratius evolucionaran, com també ho farà l'imaginari i l'aspecte formal desplegat, però el discurs final rodoredià no serà excessivament divergent. Una ullada minuciosa a aquestes obres permet entreveure, de seguida, la semblança dels procediments utilitzats per l'autora en narracions com *La plaça del Diamant* o *Mirall trencat*, o fins i tot, els paral·lelismes amb el simbolisme de les darreres obres publicades, *Quanta, quanta guerra...*, *Viatges i flors* i *La mort i la primavera*. A més a més, tenint en compte les evidents diferències d'aquests textos respecte a les obres de maduresa, el fet d'estudiar-les complementa el coneixement global de l'estilística de l'autora.

---

[5] *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda* (1979) de Carme Arnau és pràcticament l'única investigació comparativa dels quatre textos objecte del nostre estudi.

És així com podem entendre la importància d'aquests textos, malgrat la negació de l'escriptora a incloure'ls en la versió final de les obres completes. Quan Edicions 62 li proposà la publicació de les obres completes, Rodoreda rebutjà incloure les narracions d'abans de la guerra, ja que les considerava de poc interés.[6] Així ho comunicà a Joaquim Molas, l'assessor literari de l'editorial, amb una carta de l'any 1965[7]. Mentre que pren aquesta decisió, només accepta la reescriptura d'~~AM~~. I és que, segons hem pogut llegir en diverses cartes enviades a l'editor Joan Sales, Rodoreda manifesta tenir molta mandra per reescriure obres anteriors.[8] En una carta enviada des de París el 26.01.67, diu "el que em destorba —i faig amb certa malagana— és l'adob d'*Aloma*. Me la vaig endur a París per a treballar-hi però no he fet res." (AMR 5-1.1.53/49); dies després, des de Ginebra (31.01.67), expressa que "si sabéssiu la mandra que em fa encarar-me amb *Aloma* amb les ganes que tinc de fer coses noves... Bé, l'obligació és l'obligació." (AMR 5-1.1.53/50). Rodoreda es mostra, doncs, animada per fer nous textos en un moment en el qual li han suggerit la possibilitat de reeditar les novel·les dels anys trenta. En el seu lloc, inicia la redacció de *Jardí vora el mar*, una narració "tan rica, tan complexa, tan subtil, tan plena d'intuïcions, de correspondències, de coses dites magníficament sense

[6] Teresa Muñoz, autora de l'edició crítica de les entrevistes publicades en la revista *Clarisme*, justifica la decisió de l'autora a partir de la seua voluntat perfeccionista: "Aquesta ambició és la mateixa que, com és ben sabut, la portarà a rebutjar les primeres novel·les i la que ens permet d'entendre la gran transformació de l'escriptora des dels seus orígens literaris fins a la novel·lista que ha estat." (Muñoz 1992, 495).

[7] Coneixem aquest fet per diversos testimonis del crític, però en donem constància especialment de la conferència de cloenda que Joaquim Molas féu dins el curs Lectures de Mercè Rodoreda de la convocatòria dels Cursos d'Estiu de la Universitat de Girona l'any 1995.

[8] L'acceptació de la reescriptura d'~~AM~~ i l'abandonament definitiu dels textos anteriors provoca en els autors del llibre *El malentès del noucentisme* (1996) la reflexió següent sobre els motius que dugueren l'autora a prendre la seua decisió: "l'escriptora hauria hagut de sotmetre'ls a un procés semblant al que havia convertit *Aloma* en una *primera* novel·la digníssima. I el cert és que, amb les obres que havien precedit *Aloma*, la feina hauria estat ben inútil: la primera matèria era tan pètria, tan fossilitzada, tan irrecuperable, que no hi hauria hagut res a fer. Valia més embolicar-les en l'oblit i deixar-les en pau." (Pericay/Toutain 1996, 220).

anomenar-les, com qualsevol dels teus dos llibres[9]", en paraules d'Armand Obiols que Rodoreda reprodueix en una carta adreçada a Sales des de Ginebra el 6 de febrer del mateix any (AMR 5-1.1.53/51). En la mateixa carta l'escriptora afirma tenir altres textos "en el teler, *La casa* i *El torrent de les flors*, però em cal acabar *Aloma*", encara que li "fa nosa i em destorba. És qüestió d'un parell de mesos, tirant llarg.". Rodoreda es troba en un moment àlgid de la seua producció, rebutja reescriure textos antics. Aquest és, doncs, un factor bàsic per entendre la decisió de l'autora de no reeditar novament les novel·les dels anys trenta.

La decisió de Mercè Rodoreda de no reeditar les novel·les anteriors a la guerra civil, a excepció d'~~AM~~, és perfectament lícita[10]. No obstant això, l'estudiós de l'obra de l'escriptora ha de considerar-les com a un producte propi, que en un moment concret va ser publicat amb el seu vistiplau.[11] Considerem que és distint el cas de textos pòstums publicats, com *La mort i la primavera* (1986)[12], *Isabel i Maria* (1991) i *El torrent de les flors* (1993), la publicació de les quals no va ser finalment confirmada, ni tan sols podia ser decidida, per l'autora. A diferència d'aquest fet les novel·les que estudiem foren textos escrits i publicats per la seua voluntat en un moment concret de la seua trajectòria literària.

---

[9] Lògicament Obiols es refereix a les dues novel·les publicades recentment per l'autora: *La plaça del Diamant* (1962) i *El carrer de les Camèlies* (1966). En aquesta afirmació observem la negació completa a l'existència de textos anteriors de l'autora que puguen ser considerats per l'Obiols com a novel·les del seu corpus.

[10] En termes semblants s'expressen els estudiosos i les estudioses de l'escriptora. Així ho podem llegir en el capítol posterior dedicat a l'estat de la qüestió de la crítica rodorediana. Cal destacar però, la reflexió de Maria Campillo en un article pròxim a la mort de l'autora en el periòdic *Avui* (20.04.83), on fa una aproximació a la raó que motivà l'autora a prendre la decisió de no publicar les obres anteriors a ~~AM~~ en les seues obres completes.

[11] Així es desprén també de les reflexions de X. Pericay i F. Toutain en l'estudi anteriorment esmentat on es plantegen les qüestions següents: "De què fugia, Rodoreda, que no volgués ni sentir a parla de les quatre novel·les que havien precedit *Aloma*? Dels balbucejos inevitables dels anys d'aprenentatge? D'unes obres impersonals, mimètiques, escrites a remolc de la producció en prosa de la dècada dels trenta?" (Pericay/Toutain 1996, 220).

[12] Malgrat la darrera edició crítica publicada l'any 1997 per Carme Arnau, mantenim com a data de primera publicació la relativa a Núria Folch de Sales, vídua de Joan Sales.

Deixem de banda, per tant, l'estudi de l'altra novel·la publicada també abans de l'exili, ~~AM~~ (1938), una obra que la mateixa escriptora valora d'una manera diferent, en fer una reelaboració i reedició posterior (1969) en ocasió de la publicació de les obres completes, tot i rebutjant les altres quatre novel·les anteriors. A més a més, ~~AM~~ ha estat analitzada amb més profunditat en diversos estudis. Destaquem, sens dubte, l'estudi comparatiu de les dues versions, la de 1938 i la de 1969, aspecte ja estudiat per diversos crítics[13]. Podem entendre aquesta narració com una obra de transició[14] on ja són presents alguns elements de la producció posterior; és, per tant, el text menys representatiu de l'època que estudiem. A grans trets, podem esmentar els elements estilístics següents que diferencien ~~AM~~ de les altres quatre novel·les en les quals centrem el nostre treball:

a) ~~AM~~ és la història de l'evolució física i psicològica d'una adolescent que no té a penes experiència en la vida. Hi ha una trama més complexa entre els personatges de la novel·la, entre els quals es creen diversos lligams personals i afectius.

b) ~~AM~~ es desenvolupa en un espai concret: en un barri de Barcelona. L'espai és, per tant, més real i determinat. El temps també ho és: la Barcelona dels anys trenta.

c) L'estructura de la narració és molt compacta i completa, ja que mostra l'evolució psicològica sencera de la protagonista.

d) L'anònim/a narrador/a de la novel·la ofereix la immediatesa dels pensaments interns de la protagonista.

El desenvolupament dels elements narratius dels altres textos de la dècada és més inconcret i variable. Per tant aïllem ~~AM~~ de les altres obres publicades en els anys 30, a causa de la seua major elaboració literària, i observem els inicis narratius de l'autora a partir d'aquests altres textos. Volem destacar els punts que prefiguren la producció de l'autora en les novel·les dels anys 30, allò que era comú en el seu món i allò que canvià o

[13] Cal destacar sobretot la tesi doctoral de P. Gamisans que després esmentem, on es comparen les dues versions de la novel·la. És també força interessant l'article de Giuseppe Grilli de l'any 1987 "A partir d'*Aloma*".

[14] Com més endavant veurem, ~~AM~~ presenta característiques narratives comunes al grup de novel·les anterior i posterior de l'autora. La proximitat estilística amb les obres de maduresa justifica l'acceptació i el reconeixement que li féu Rodoreda en fer-ne una revisió i reedició.

evolucionà. ~~AM~~, per al nostre objectiu, connecta més directament amb les obres posteriors; mentre que els textos anteriors mostren millor els temptejos literaris de la jove escriptora. L'atorgament del premi Crexells[15] a la novel·la l'any 1937 (encara que publicada el 1938) justifica també el nostre argument, en tant que significa un reconeixement a l'estabilitat estilística assolida per l'autora.

Hem de tenir en compte també un últim aspecte. La importància dels textos objecte d'estudi rau en el distanciament temporal amb les obres de maduresa: després de ~~CM~~ l'any 1936 i d'~~AM~~ l'any 1938 no hi hagué noves publicacions fins el 1958 (*Vint-i-dos contes*) que encetà la prolífica dècada dels seixanta (*La plaça del Diamant*, *El carrer de les Camèlies*, *Jardí vora mar*, *La meva Cristina i altres contes* i la nova versió d'~~AM~~), i desembocà en el perfeccionament i en l'evolució dels setanta (*Mirall trencat* i *Semblava de seda*) i dels vuitanta (*Viatges i flors*, *Quanta, quanta guerra...* i *La mort i la primavera*). Són gairebé vint anys de diferència en els quals Rodoreda varia la seua trajectòria personal (l'exili) i intel·lectual (noves lectures a Europa i assessorament literari d'Armand Obiols). L'estil literari evoluciona arran de la progressió personal de l'autora, les obres escrites palesen aquestes innovacions. S'inicia així una nova etapa productiva caracteritzada bàsicament per l'ús del monòleg interior i altres tècniques que percacen la versemblança de les accions dels personatges.[16]

Cal plantejar prèviament la condició peculiar de les obres literàries objecte del nostre estudi, les primeres novel·les de Mercè Rodoreda. Les narracions més primitives de tot escriptor o escriptora, generalment, són les peces de menor vàlua literària, perquè reflecteixen els inicis d'un treball

[15] En el capítol següent analitzarem la importància d'aquest premi en l'evolució del gènere novel·lístic de la dècada dels trenta.

[16] Vegeu, entre altres, els diversos treballs de Carme Arnau i la tesi doctoral de P. Gamisans *Evolution de l'écriture et illusion référentielle dans l'oeuvre romanesque de Mercè Rodoreda (1909-1983)*.

que es perfecciona i personalitza a mesura que augmenta la cultura literària de l'autor/a i que l'experiència modifica la seua manera d'expressar-se. Per aquest motiu és més fàcil observar les influències d'altres autors en els primers textos d'un escriptor que no en les obres posteriors, on s'ha fet una síntesi dels estils personals i col·lectius, producte dels quals és l'obra literària de maduresa.

Estudiar les primeres obres d'un autor o d'una autora significa, en un bon nombre de casos, trobar l'obra imperfecta que anirà perfeccionant-se amb el temps amb l'ajut de l'experiència vital i literària (o a l'inrevés). En el cas de Mercè Rodoreda el fet que les rebutjàs dóna compte del sentiment d'imperfecció que en tenia l'autora i també, possiblement, la crítica més pròxima[17]. Ray Bradbury (1995) deia que "si el treball estava bé, l'escriptor aprén. Però si estava malament, s'aprenia encara més". Igualment, parlant del cinema, aquest autor esmentat deia que "veure sols pel·lícules excel·lents no serveix per a educar-se, perquè són misterioses [...] però una pel·lícula dolenta [...] pot ensenyar més"[18]. A partir d'aquesta idea, entenem que les obres de Rodoreda que estudiem poden mostrar-nos el camí que va seguir en el seu aprenentatge creatiu: a partir de les novel·les més personals i menys elaborades, podem conéixer múltiples qüestions sobre l'autora i la seua narrativa, però també sobre l'època i els seus gustos i també sobre aspectes narratològics i estilístics en general de la literatura catalana contemporània. Aquesta és, per tant, una forma més d'adreçar-nos als aspectes més vàlids o exitosos en la narrativa de Mercè Rodoreda i de la narrativa catalana (i potser europea) d'aquest segle.

---

[17] Fins i tot en les últimes declaracions de l'autora, continuà rebutjant-les. D'aquesta manera s'expressà l'autora en una entrevista publicada l'any 1983, en considerar ~~AM~~ com a la primera novel·la, ja que "las otras, verdaderamente, eran tan malas...", segons llegim en l'article periodístic signat per Juan Tébar en homenatge a la mort de l'escriptora (Tébar 1983, 28).

[18] *El zen en el arte de escribir*, Barcelona, Minotauro, 1995, pàg. 105.

Aquesta és la realitat. Rodoreda inicia el seu camí com a escriptora amb novel·les de menor vàlua literària; la crítica no ha fet sinó esmentar-les sense entrar en excessives consideracions. El rebuig de l'escriptora a la seua publicació posterior és un senyal precís de les mancances dels textos[19]. Com hem dit, aquestes obres són el producte d'una escriptora que "tenia unes ganes fabuloses d'escriure i poca cosa més" segons afirma l'estudiosa de l'escriptora Carme Arnau en el capítol "Mercè Rodoreda" de la *Història de la literatura catalana* de l'editorial Ariel (1988d, 158). En aquest sentit, la mateixa Rodoreda expressà la seua consideració envers el producte literari aconseguit en el pròleg de ~~DH~~:

> Jo vaig dir: vull escriure un llibre; però encara que hom digui que voler és poder, no sempre es pot fer el que es vol.
> I jo em trobo que he volgut, però no he pogut. [...]
> El cas és escriure un llibre. I ací el teniu; jo us el voldria presentar en safata però encara us faria més l'efecte d'un bunyol. Deixarem la safata per a un altre. (pàg. 5-6)

L'escriptora era conscient de les limitacions que tenia en fer el seu primer llibre.[20] Acabava d'iniciar una nova etapa en la vida en la qual, com diu, "ara conec molta de gent que no coneixia i és clar que els conec d'una mena de manera com si no els conegués" (~~DH~~, 6), i es trobà decidida a escriure. A més, un altre motiu condicionà la seua decisió: "Només sents: «No s'escriuen llibres, les dones no escriuen llibres; totes tenen mandra.»" (~~DH~~, 6). És interessant destacar ací les paraules de l'escriptora en una ressenya crítica de l'obra *Joana Mas* d'Anna Murià, publicada l'any 1934 en la revista *Clarisme*, on reconeix el mèrit d'aquesta: "hem d'agrair,

---

[19] Un dels primers trets que criden l'atenció de l'estudiós de les obres és la vacil·lació lingüística que presenten, que reforça la imatge de peces literàries més primitives de l'autora. Així hem observat un seguit de dubtes i de temptejos localitzats especialment en el camp de la sintaxi. Hem trobat diferències de criteri en l'ús d'alguns verbs (*ésser/ser, ser/estar*), alteracions del temps verbal (present/passat), irregularitats en la construcció dels pronoms febles, preposicions *per/per a* en situacions ben diverses, construccions il·lògiques i desordenades, alternança de formes col·loquials i cultes d'expressió, etc. Hi ha nombroses errades tipogràfiques, alteracions de l'ordre de les grafies, i fins i tot incorreccions ortogràfiques, encara que la mateixa escriptora ens anuncia al pròleg de ~~CM~~ la possibilitat de trobar en els seus textos primerencs algunes errades lingüístiques:

> *Del que hom no pot fugir*, títol gramaticalment incorrecte segons el prestigiós gramàtic i escriptor C. A. Jordana. (Rodoreda, *Crim*, 5)

[20] Hem de tenir en compte igualment que el comentari de Rodoreda sobre la seua primera novel·la pot obeir igualment a una voluntat de motivar la sensibilitat del lector.

doncs, que hi hagi valents que escriguin novel·les i, entre aquests, hi comptem Anna Murià".

Pensem que el nostre projecte d'estudiar aquest conjunt d'obres és ben nou dins la trajectòria crítica de l'autora. Si bé diversos estudis fets sobre l'autora tenen en compte els primers textos rodoredians, com més endavant veurem, no hi ha cap treball aprofundit sobre l'estructura narrativa d'aquestes novel·les, com tampoc sobre les possibles repercussions en les obres posteriors. Malgrat tot, la bibliografia crítica sobre la narrativa rodorediana és cada vegada més extensa i només d'una manera parcial s'hi ha dedicat als textos de preguerra. Així hi ha diverses publicacions de la professora Arnau, entre les quals hem de ressaltar les aproximacions a l'obra de l'autora en conjunt, on s'inclou l'estudi descriptiu de les quatre novel·les objecte del nostre treball: "Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda", inclòs al primer volum de les *Obres Completes* (1976), *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa* (1979), els capítols dedicats a l'autora en *la Història de la literatura catalana* de l'editorial Ariel (1988) i en l'editada per Orbis-62 (1984), i finalment, la biografia publicada l'any 1992. Hi ha d'altres referents crítics importants, entre els quals podem esmentar l'article de Maria-Aurèlia Capmany "Mercè Rodoreda o les coses de la vida" (1968), l'article "Estructures narratives a l'obra de Mercè Rodoreda" (1972) de Giuseppe Grilli, els articles d'Anna M. Saludes "Mercè Rodoreda, periodista" (1972) i "Mercè Rodoreda o l'amistat" (1983) entre altres, el capítol "Mercè Rodoreda" d'*Els escenaris de la memòria* (1988) de Josep M. Castellet, els articles memorialístics[21] d'Anna Murià fets a partir de l'edició de la correspondència de totes dues feta l'any 1985, com també les biografies escrites per Mercè Ibarz *Mercè Rodoreda* (1991) i *Mercè*

Rodoreda, contra la vida la literatura (1991) per Montserrat Casals. En els darrers mesos la Fundació Mercè Rodoreda ha becat una edició crítica d'aquests textos a la investigadora Roser Porta, l'objectiu de la qual és fer possible una reedició tècnica paral·lela a la publicada l'any 1997 per Carme Arnau sobre *La mort i la primavera*.

En el nostre estudi ressaltem, per tant, els anys trenta com una època bàsica de l'aprenentatge d'una novel·lista que va construir les seues obres principals vint anys més tard. Aquesta època, principalment els anys de la guerra civil, és per a Rodoreda una fita clau ja que té lloc el trencament definitiu amb la vida anterior, l'inici del canvi personal i la progressió formativa i intel·lectual. Mercè Ibarz en la biografia sobre l'autora sintetitza la seua situació d'aquests anys de la manera següent:

> Ella estava desenganyada del seu matrimoni i des de l'esclat republicà de 1931 es mirava en el mirall dels mitjans informatius: des de dins com a redactora-editora, contista o entrevistadora, des de fora com a autora d'una certa fama per les quatre novel·les publicades. Era vista com una dona audaç, atractiva i decidida, que cridava l'atenció i escrivia novel·les atrevides. Tenia aura de modernitat, en aquells anys en què el catalanisme cultural es volia sobretot així: modern. (Ibarz 1991a, 46)

En diversos testimonis,[22] Rodoreda comenta que va començar a escriure bàsicament l'any 1931 com una manera de fugir de la realitat. Recentment casada, l'any 1928, amb l'oncle vingut d'Amèrica, i traslladada a un pis de la ciutat de Barcelona, se sentia ofegada. Aquesta sensació s'incrementà amb el naixement del fill. En l'entrevista que Mercè Vilaret li féu a Televisió Espanyola l'any 1982, mentre parlava dels seus inicis literaris, Rodoreda digué que "estava desesperada. Necessitava obrir-me una finestra. Estava molt tancada. [...] Era filla única i m'havia casat molt jove. No podia fer res més. No podia anar a la Universitat, perquè tampoc tenia estudis. L'única cosa que podia fer era escriure. Va ser una fugida". És així com podem entendre els inicis narratius de l'autora com una mena de

[21] Ens referim als articles titulats "Mercè Rodoreda o la vida dolorosa" de l'any 1987 i "Mercè Rodoreda viva", inclòs aquest últim en la reedició del 1991 de les cartes que li escrigué Rodoreda.

teràpia personal, d'exteriorització dels problemes interiors. L'intent de superació personal jugà ací un paper decisiu.

La formació cultural al si de la família es veié reforçada en la dècada dels trenta a causa del contacte amb la classe intel·lectual barcelonina. Aquest contacte li permeté l'intercanvi d'idees i d'experiències humanes i literàries i, sobretot, fou un estímul creatiu important. L'exili posterior significà el trencament familiar definitiu i l'inici del contacte amb el món cultural europeu. Fou una època en la qual l'escriptora s'aïllà de la producció anterior; ella mateix era conscient del distanciament sofert. Com recorda Carme Arnau, a partir d'una entrevista que li féu Baltasar Porcel, Rodoreda assegura que el món anterior a la guerra li "semblava un món irreal" del qual li costa sobreposar-se (Arnau 1974, 105).

[22] Mercè Ibarz, 1991a, 23.

Fonts i metodologia

Volem indicar la **procedència de la informació** que extraiem en els diferents capítols del nostre estudi:

?? Context social i cultural de l'època. La crítica de l'autora, especialment les biografies, ofereixen un bon conjunt de dades del moment històric en el qual es desplegà la seua activitat literària. Són força interessants les informacions que ens ofereixen els dos primers capítols de la biografia de Mercè Ibarz[23] (1991a), el segon capítol de la biografia de Carme Arnau (1992b), com també, d'una manera més exhaustiva i completa, el segon i el tercer capítol de la biografia de Montserrat Casals (1991a). Hem corroborat aquestes dades amb les explicacions de diverses obres d'informació històrica[24].

?? Context biogràfic. L'evolució biogràfica, força suggerent, presenta un dels majors al·licients per a gran part de la crítica de l'autora. És per això que hem extret informació d'aquest aspecte en diverses de les fonts citades al segon apartat de la bibliografia (Estudis crítics sobre l'obra de Mercè Rodoreda). Cal assenyalar la gran qualitat investigadora de les tres biografies fetes sobre l'autora que ens aporten detalls imprescindibles del seu estat personal en els anys en els quals escrigué les obres objecte del nostre estudi.

?? Panorama de la narrativa catalana de l'època. La visió genèrica de la narrativa en aquesta època ha estat construïda a partir de les aportacions del llibre d'Alan Yates, *Una generació sense novel·la* (1975), de l'assaig *Marginats i integrats a la novel·la catalana* (1987) i del capítol "Crisi i

[23] Segons reconeix la mateixa biògrafa, bona part de les informacions procedeixen de la memòria d'Anna Murià, amiga de l'escriptora durant aquesta època. Hi ha un article de Murià "Mercè Rodoreda viva" (1991), inclòs a la segona edició de les cartes que li envià l'escriptora publicades a Edicions de l'Eixample, que refà la contextualització social en la qual es movia Rodoreda en l'època en la qual escrigué les novel·les que estudiem.

represa de la novel·la" (1987) de Carme Arnau. Hem trobat també informacions interessants sobre el tema en el llibre de Joan Fuster *Literatura catalana contemporània* (1971) i en el de Joan Triadú *La novel·la catalana de postguerra* (1982). Cal destacar finalment[25] l'estudi excel·lent de la interrelació entre els autors d'aquesta època publicat l'any 1996 per Xavier Pericay i Ferran Toutain amb el títol *El malentès del noucentisme*, que hi inclou una aproximació interessant a les primeres obres de Rodoreda des de la contextualització del moment històric i cultural.

?? Anàlisi del discurs literari. La metodologia del nostre treball parteix de la terminologia exposada per diversos teòrics del discurs narratiu. Hem observat les aplicacions pràctiques fetes sobre altres narracions (algunes vegades hi hem trobat fins i tot referències a l'obra de la nostra escriptora) per tal d'aconseguir la major eficiència en la investigació. Els autors i les autores consultades estan exposades en el tercer apartat de la bibliografia (Bibliografia complementària). L'esquema emprat segueix a grans trets l'aplicació pràctica de les propostes estructuralistes de Gérard Genette sobre textos narratius catalans feta per les professores I. Soler i R. Trilla en el llibre *Les línies del text* (1989) i pels professors D. Maingueneau i V. Salvador en *Elements de lingüística per al discurs literari* (1995).

?? Aplicacions psicologistes en la crítica literària. Com hem indicat, algunes aplicacions psicologistes a l'estudi de la narració ens ofereixen

---

[24] Ens referim, per exemple, a informacions pertanyents a obres enciclopèdiques bàsiques com la *Història de Catalunya* (1979), *Gran Enciclopèdia Catalana* (1993), la *Història dels Països Catalans* (1980) i la *Història de la cultura catalana* (1998).

[25] Hem tingut en compte, entre altres, les aportacions següents: Francesc Vallverdú, "L'edició catalana de 1923 a 1930" (1977); Maria Campillo/Jordi Castellanos, "La literatura de 1925 a 1939" (1979); Jordi Castellanos, "El districte cinquè i la novel·la catalana dels anys trenta" (1982); Maria Campillo, *El conte de 1911 a 1939* (1983); Margarida Casacuberta, "Gènesi i primera adjudicació del Premi Crexells. Notes sobre cultura i novel·la en el tombant dels anys vint als trenta" (1995); Josep M. Balaguer, "Algunes consideracions generals sobre la literatura des de la fi del noucentisme fins al final de la guerra" (1998); Maria Campillo, "La literatura i les institucions literàries. La novel·la" (1998).

eines d'estudi de la simbologia emprada per l'autora en diverses de les seues obres. Partim de les propostes de Gaston Bachelard i de Jung, desenvolupades posteriorment per l'anomenada poètica de l'imaginari, corrent crític consolidat amb les investigacions de Gilbert Durand. En aquesta línia interpretativa cal citar també les investigacions antropològiques de Mircea Eliade, que ens ofereixen suggerents conclusions de l'expressió cultural dels humans. Hem utilitzat igualment diversos diccionaris interpretatius dels símbols, entre els quals cal destacar l'editat per Jean Chevalier. Partim d'una primera aplicació psicologista a l'obra de l'autora, el llibre de Joaquim Poch *Dona i psicoanàlisi a l'obra de Mercè Rodoreda* (1987), encara que feta des de perspectives ben allunyades de les propostes assenyalades anteriorment, que parteixen de les investigacions de Jung i de Bachelard[26]. Hem ressenyat també les obres teòriques consultades en el tercer capítol de la bibliografia.

?? Anàlisi de les quatre primeres novel·les de Mercè Rodoreda. Hem fet una síntesi dels petits comentaris sobre aquestes obres que la crítica els dedica en les contextualitzacions inicials dels estudis d'altres obres de l'època de maduresa literària. El segon apartat de la bibliografia (Estudis crítics sobre l'obra de Mercè Rodoreda) reprodueix la llista de la crítica consultada. A partir d'aquests comentaris hem desplegat la nostra anàlisi, a partir de la metodologia anteriorment assenyalada. Cal recordar que hem treballat els textos a partir dels exemplars microfilmats per l'Ateneu Barcelonès que ens va cedir amablement l'any 1992.

[26] Poch, per contra, com diu al seu pròleg, fa una aplicació de les propostes sistematitzadores i patològiques de Freud. A causa de l'especificitat d'aquest estudi, centrat en l'anàlisi de diverses protagonistes de Mercè Rodoreda, hem de tenir en compte algunes de les seues explicacions, malgrat tenir divergències metodològiques amb el nostre plantejament.

Quant a la **metodologia** que hem emprat, hem d'assenyalar l'aplicació que fem de diversos conceptes proposats per l'anàlisi del discurs i la lingüística del text[27]. Com hem indicat anteriorment hem pres com a base inicial les propostes dels professors Dominique Maingueneau i Vicent Salvador del llibre *Elements de lingüística per al discurs literari* (1995), un estudi excel·lent que sintetitza les aportacions més essencials de la crítica textual per a l'anàlisi del discurs literari. Hem completat les propostes metodològiques d'aquests professors amb les aportacions més rellevants i suggerents de diversos teòrics, anteriors i posteriors al desenvolupament de la crítica textual, procedents de l'evolució de la crítica estructuralista[28]. Primerament, ens hem servit com a base de la proposta estructuralista de Gérard Genette[29], exposada en llibres com *Figuras III* (1972), *Nouveau discours du récit* (1983) i *Ficció i dicció* (1991); és especialment rellevant la jerarquització de les categories narratives que Genette estableix en la primera d'aquestes obres, que ens ha servit com a guió principal[30] en l'anàlisi dels components narratius de les novel·les de Rodoreda. Altres autors que hem tingut en compte en la nostra anàlisi, segons l'ordre cronològic de les seues publicacions —referides en la bibliografia final—, són principalment Fèlix Martínez Bonati (1960), Gerald Prince (1973), Norman Friedman (1975), Jonathan Culler (1975), Ricardo Gullón (1980), Mieke Bal (1987) i Mariano Baquero Goyanes (1995). En el

[27] Corrent crític que parteix del text com a unitat d'estudi, dins del qual s'estableixen el conjunt d'interrelacions entre els elements lingüístics que constitueixen el discurs exposat. La nostra proposta no és, com veurem, una aplicació exclusiva d'aquesta metodologia, ja que hi ha diversos aspectes, com la simbologia pertanyent a l'imaginari de l'escriptora, que interpretarem des d'altres perspectives d'estudi, com és el cas de la poètica de l'imaginari.

[28] Roland Barthes, "De l'anàlisi estructural a l'anàlisi textual" (1973; Sullà 1996).

[29] Complementàriament hem tingut en compte els estudis i aplicacions que l'obra del crític ha tingut. Vegeu Shlomith Rimmon "Teoria general de la narració: *Figuras III* de Genette i l'estudi estructuralista de la narració" (1976; Sullà 1985) i M. Roser Trilla i Isabel Soler *Les línies del text* (1989).

[30] La metodologia de Genette, com assenyala Shlomith Rimmon en l'article esmentat (1976; Sullà 1985, 149-184), presenta un aspecte força innovador en tant que integra en un esquema estructuralista d'estudi de l'obra literària els aspectes corresponents al nivell del discurs (el *discours*) i de la història (el *récit*), sense deixar de banda aquest últim, de tal manera que aquesta "s'utilitza de vegades com a

desenvolupament de la investigació fem esment de les seues teories sobre la narració. Darrerament hem fet atenció a una de les últimes publicacions sobre la teorització de l'anàlisi del discurs *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual* (1997) dels professors Jorge Lozano, Cristina Peña-Marín i Gonzalo Abril. Igualment ens ha estat molt profitosa el recull d'articles incorporats en *Poètica de la narració* (1985) i en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, editats per Enric Sullà, que ens han servit per a consultar propostes crítiques que eren difícils d'aconseguir i que són bàsiques per a entendre l'anàlisi dels components principals de la novel·la.

Ens sembla adequada la utilització de diverses propostes de l'anàlisi del discurs per tal d'explicar els textos de Mercè Rodoreda, ja que aplica l'anàlisi dels elements literaris partint del text com a unitat d'estudi, en el qual coincideixen un determinat conjunt de fenòmens morfològics, sintàctics i semàntics[31] que s'interrelacionen dins d'un marc pragmàtic concret, representat pel context sense el qual les obres literàries perden part

---

mesura: un grau zero contra el qual la manipulació artística pot ser examinada profitosament" (pàg. 156).

[31] Considerem clau la concepció plural del discurs com un producte de la interacció entre la sintaxi i la semàntica (estructura superficial i estructura profunda), l'anàlisi del qual ha de tenir en compte tots els seus nivells compositius. Aquesta concepció és exposada per Greimas i Courtés en *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langege* (1979, 38-40), els quals conceben els integrants següents del discurs:

RECORREGUT GENERATIU DEL DISCURS			
	COMPONENT SINTÀCTIC		**COMPONENT SEMÀNTIC**
ESTRUCTURES SEMIONARRATIVES	Nivell profund	SINTAXI FONAMENTAL	SEMÀNTICA FONAMENTAL
	Nivell de superfície	SINTAXI NARRATIVA DE SUPERFÍCIE	SEMÀNTICA NARRATIVA
ESTRUCTURES DISCURSIVES	SINTAXI DISCURSIVA Discursivització | | Actorialització Temporalització Espacialització		SEMÀNTICA DISCURSIVA Tematització Figurativització

del seu sentit[32]. No cal dir, a partir de l'exposició anterior, el grau d'importància del nivell pragmàtic en la consecució literària de les obres de Mercè Rodoreda estudiades. A més a més, la crítica textual parteix en la seua anàlisi de les formes de discurs en detriment de les del relat, ja que les primeres són les que proporcionen les marques suficients per caracteritzar el text literari, açò és, de l'ús de la senyalització deíctica pròpia de les situacions d'enunciació; eliminem, per tant, aquells aspectes propis de les formes del relat, pertanyents a l'enunciat, que per la seua condició de modalització zero no aporten trets significatius de l'estil literari de l'autora estudiada[33].

Per dur a terme aquesta anàlisi hem partit de l'esquema que tot seguit exposem aplicat a cada novel·la per tal d'extraure els marcadors essencials del discurs. Intentem en tot moment assenyalar aquells aspectes referencials que caracteritzen els textos, deixant de banda els elements no marcadors que pertanyen a l'esfera del relat. Destriem, per tant, els marcadors discursius[34] que assenyalen l'organització del text que el lector ha d'actualitzar per tal d'interpretar coherentment el conjunt de les novel·les. Amb l'aplicació dels principals conceptes de la narratologia, volem observar també els avantatges d'aquest mètode per a la interpretació dels discurs narratiu.

Hem seleccionat les coordenades següents per tal d'accedir a les categories narratives de les novel·les estudiades:

1. Anàlisi dels esdeveniments. Argument. Funcions, accions i seqüències de la història
2. El desenvolupament dels personatges

---

[32] Consulteu "L'aproximació pragmàtica: aplicació a la marcació discursiva", dins de *Elements*... de D. Maingueneau i V. Salvador (pàg. 171-189). Una altra justificació interessant de l'anàlisi de la narrativa a partir de la concepció bàsica del text com a unitat d'estudi la trobem en el llibre de Gemma Rigau *Gramàtica del discurs* (1981, 27).

[33] Vegeu els dos primers capítols del primer volum del llibre d'E. Benveniste *Problemas de lingüística general* (1971) i el segon capítol del llibre citat de D. Maingueneau i V. Salvador (1995).

[34] Hi ha un estudi detallat de la importància dels marcadors discursius en els textos literaris en el capítol nové del llibre citat de Maingueneau i Salvador (1995, 185-189 principalment).

3. El tractament de l'espai i del temps (el cronotopo)
4. L'estructura narrativa: estructura del relat, ordre, velocitat i freqüència
5. La distància entre el discurs i la història. Formes d'inserció del discurs reportat
6. La perspectiva narrativa: el mode, la veu narrativa i el narratari

Hem considerat aquests aspectes perquè entenem que són els elements bàsics de caracterització del discurs literari pel que fa a la seua construcció. Són aspectes claus per aclarir l'univers narratiu rodoredià ja que:

1. Fer una anàlisi exhaustiva de totes les seqüències de les novel·les de l'autora no és l'objectiu del nostre estudi. Assenyalem, per tant, la importància dels elements més significatius arran d'una selecció dels nuclis primordials dels textos. Apliquem l'esquema derivat de la crítica estructuralista, a partir de les propostes de Gérard Genette[35], de tal manera que destriarem les funcions, les accions i les seqüències plantejades en els esdeveniments de les històries.
2. És una escriptora psicologista, per la qual cosa hi ha una intencionalitat en la creació dels personatges.[36] Així ho entén la major part de la crítica en diversos estudis, entre altres, Carme Arnau en la *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda* (1979), en "Mercè Rodoreda" dins la *Història de la literatua catalana* d'Orbis-62 (1984), en "Mercè Rodoreda" dins la *Història de la literatura catalana* de l'editorial Ariel (1988d) i en la biografia sobre l'autora (1992b). D'igual manera es refereixen Joan Fuster en el llibre *Literatura catalana contemporània* (1971), Joaquim Poch en *Dona i psicoanàlisi a l'obra de Mercè Rodoreda* (1987) i Xavier Pla en l'article "Pacte autobiogràfic i pacte novel·lesc en l'obra de Mercè Rodoreda" (1995).
3. Els relats de Rodoreda són construïts minuciosament amb unes coordenades d'espai[37] i de temps determinades que els caracteritzen[38]. Aquestes coordenades són bàsiques en la redacció de la narració literària[39]. En aquest aspecte partim de la concepció de *cronotopo* establerta per Mijaïl Baxtín per la qual entenem la interrelació de l'eix temporal i de

[35] Isabel Soler i M. Roser Trilla en el *llibre Les línies del text. Introducció a les tècniques narratives* (1989) justifiquen l'assumpció de les tries selectives de textos amplis per tal d'observar els trets específics del discurs literari: "Un estudi detallat d'un text ens portaria a descriure totes les microseqüències que l'integressin, cosa que és pràcticament impossible, havent-nos de conformar a assenyalar les línies articulatòries generals (macroseqüències), a partir d'una selecció significativa dels nuclis del text." (pàg. 25).

[36] Confronteu Arnau (1988b, 125):"Però la seva obra es relaciona també amb el corrent novel·lístic imperant cap als anys trenta, el psicològic o, millor encara, el de la vida interior, que personalitza en impregnar-lo d'un sentit simbòlico-poètic, que s'intensificarà a la postguerra i esdevindrà mític.".

[37] Intentarem esbrinar els límits entre espai real i espai ficcional en la narrativa de l'autora. La dificultat d'identificar aquestes dues dimensions és expressada per Ricardo Gullón en el llibre *Espacio y novela* (1980): "Entre el espacio literario y el territorial, geográfico, la diferencia es la siguiente: esencia aquél, accidente éste, en cuanto integrante de la novela. Cierta tendencia a confundirlos puede ser alentada por el hecho de ser el uno parte del otro, aspecto o modo tangible de ofrecerse el territorio como zona habitable." (Gullón 1980, 8-9).

[38] La crítica assenyalada en el punt anterior és un bon referent per entendre aquesta afirmació.

[39] Vegeu Mariano Baquero Goyanes, "Espacio y tiempo. Estructura y ritmo", *Estructuras de la novela actual* (1995, 79-88).

l'espacial com un fet bàsic en la constitució del discurs literari[40]. És interessant també observar la incipient simbologia sobre les coordenades espacials i temporals que l'autora construeix.[41]

4. L'estructura narrativa és el conjunt de característiques d'una novel·la que la identifiquen davant d'altres. Tots els elements anteriorment destacats configuraran, amb l'estructuració del discurs literari, una forma d'expressió peculiar de la nostra autora. Aquest apartat és la nostra font d'informació més directa per tal d'observar la possible prefiguració literària de la novel·lística rodorediana a partir dels primers textos analitzats. Destacarem en tot moment els mecanismes de progressió temàtica[42] de les novel·les, és a dir, el ritme creat en el discurs, com a un resultat de l'equilibri entre la progressió (informacions noves) i la repetició (informacions adquirides o assumides).
5. L'anàlisi de la distància existent entre la història i el discurs literari ens pot oferir característiques peculiars de les obres ressenyades. Així podrem observar els graus de distanciament a l'hora d'incloure els esdeveniments de la història primària. Estudiar les formes del discurs reportat[43] significa observar els mecanismes d'inclusió del discurs citat, que remet a la veu dels personatges, dins del discurs citant, relatiu al nivell diegètic. En les novel·les de Rodoreda és interessant destriar quin dels tres procediments observats (discurs directe, discurs indirecte i discurs indirecte lliure) és l'emprat en cada obra. Igualment és bàsic observar els elements vinculats amb la llengua oral que l'autora hi inclou per tal d'aproximar la història al discurs, tot reforçant la versemblança i la naturalitat del text literari redactat.[44]
6. Una de les majors aportacions de la literatura en prosa del segle XX, o almenys una de les principals, és la innovació en el tractament de la perspectiva narrativa[45]: tècniques com el monòleg interior, si bé s'havien fet servir en el segle anterior, no obtindran un desenvolupament adequat fins més tard, en connexió amb altres formes expressives més

---

[40] Vegeu el capítol de comentari de la proposta del teòric eslau fet per Darío Villanueva en el llibre *El comentario de textos narrativos: la novela* (1989).

[41] Hem tingut en compte la definició de símbol que fan J. Laplanche i J. B. Pontalis: "és la relació que uneix el contingut manifestat d'un comportament, d'un pensament, d'una paraula, al seu sentit latent... Des de l'instant en el qual es reconeix, a un comportament per exemple, almenys dues significacions, una de les quals substitueix l'altra amagant-la i expressant-la alhora, podem qualificar de simbòlica la seua relació." (1971, 477).

[42] Maingueneau/Salvador (1995, 151-158).

[43] Remetem al capítol titulat "El discurs reportat" del llibre citat de D. Mainguenau i de V. Salvador per tal d'entendre la importància d'aquest aspecte per a la narratologia.

[44] P. Gamisans, que ha estudiat a fons les aportacions de l'expressió lingüística rodorediana sintetitza aquesta idea de la manera següent: "Mercè Rodoreda demostra, d'una banda, que la llengua col·loquial continua essent apta per a passar pel sedàs de la norma sense perdre-hi el seu caràcter, i d'altra banda en fa el vehicle, el material d'una expressió literària, d'una escriptura concebuda com un art: la llengua col·loquial esdevé objecte estètic." (1991, 357).

[45] L'estructuralisme ha desenvolupat especialment aquest element en l'estudi crític de la literatura. Yuri H. Lotman (1970, 321), representant d'aquest corrent, destaca la importància fonamental de la perspectiva narrativa dins l'estructura artística ja que la possibilitat de substituir-lo en l'interior de les obres literàries provoca l'aparició d'un producte força diferent. Igualment, Mieke Bal (1990, 108) revaloritza l'anàlisi de la perspectiva liter`ria per tal d'interpretar el text narratiu, atenent a la impossibilitat de l'objectivitat absoluta en les narracions i l'existència continuada d'un punt de vista concret.

novedoses. L'obra rodorediana pot ser, al nostre entendre, una mostra interessant d'aquesta evolució. En la nostra anàlisi destriarem quin és el contracte narratiu establert en els textos entre el narrador i la història. Fem ús, doncs, de l'esquema ofert per Gérard Genette[46] en *Figuras III* (1972) i en *Nouveau discours du récit* (1983) resultat de la combinació entre les figures del narrador extradiegètic i intradiegètic, i homodiegètic i heterodiegètic. Tenim en compte igualment les prevencions que Darío Villanueva en *El comentario de textos narrativos: la novela* (1989) pel que fa a la distinció de la modalització narrativa entre el mode i la veu[47], és a dir, entre qui veu les accions i qui les conta, una confusió que teòrics anteriors a G. Genette, com Norman Friedman[48], havien comés en els seus plantejaments sobre el punt de vista narratiu. Per tal d'aconseguir el nostre objectiu, distingirem els principals elements lingüístics modalitzadors dels textos estudiats: les persones gramaticals i els pronoms personals, pertanyents a l'esfera dels senyalitzadors deíctics de persona.

Estructura del treball

En el capítol primer fem una revisió genèrica de l'estat de la qüestió de l'estudi crític de la producció literària de Rodoreda. Tot seguit estudiem els aspectes pragmàtics que han condicionat la producció narrativa de l'autora en aquesta època. Veiem, en primer lloc, el context social i cultural dels anys trenta, sense perdre de vista l'evolució de la narrativa catalana a l'època. Completem aquest capítol amb l'estudi del perfil humà de l'escriptora i de la intensa activitat cultural que desplegà durant la Segona República, especialment pel que fa a la redacció periodística.

El capítol segon representa el cos de la investigació, que hem estructurat a partir de l'estudi dels discurs creat en els quatre textos assenyalats segons els cinc punts que hem indicat adés: el desenvolupament dels personatges, el tractament de l'espai i del temps, l'estructura narrativa, la distància entre el discurs i la història i el contracte narratiu utilitzat. Les dades concretes observades ens faciliten la redacció del capítol tercer, on

[46] Vegeu D. Maingueneau i V. Salvador (1995, 35) i Shlomith Rimmon "Teoria general de la narració" (1976; Sullà 1985, 149-184).

[47] Darío Villanueva (1989, 19-22) distingeix, a partir de la interconnexió dels elements modalitzadors, tres possibilitats narratives: l'heterofonia (diversitat de veus), l'heteroglòsia (diversitat de nivells de llengua) i l'heterologia (diversitat de variants lingüístiques individuals).

[48] N. Friedman, "El punt de vista en la narració: el desenrotllament d'un concepte crític", 1975, 39-60.

fem una aproximació als principals marcadors discursius de les primeres novel·les de Mercè Rodoreda que, tot plegat, ens ofereixen els trets comuns d'aquesta primera etapa productiva, que ens oferirà els trets característics que poden prefigurar la posterior narrativa de l'autora.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

1 ESTAT DE LA QÜESTIÓ I CONTEXT CULTURAL

1.1 Estat de la qüestió de la crítica rodorediana

Els estudis sobre l'obra de Mercè Rodoreda han estat ampliats enormement els últims anys. La troballa de materials inèdits, de la mateixa manera que la contínua reedició dels textos anteriors, ha reforçat l'interés per l'escriptora tant en el públic lector general, com també en els estudiosos per l'estil desenvolupat al llarg de la seua novel·lística. Cal incidir òbviament en la tasca iniciada des de la Fundació Mercè Rodoreda, depenent de l'Institut d'Estudis Catalans, des de la creació de premis anuals d'investigació sobre l'autora i la seua època, com també des de l'impuls a l'edició crítica de textos inèdits o no reeditats per l'autora. Vegem, en primer lloc, quin és l'estat de la qüestió de la crítica rodorediana pel que fa al conjunt de la seua producció. Després esmentarem els estudis referits a les novel·les objecte de la nostra anàlisi.

1.1.1 Els estudis de l'obra de Mercè Rodoreda

Hem assenyalat la proliferació en els darrers anys dels estudis de la producció rodorediana, no només al nostre país, sinó també a l'exterior, principalment als Estats Units, on trobem alguna de les iniciatives més interessants com el número extraordinari de la *Catalan Review*: *Homage to Mercè Rodoreda* de l'any 1987 o la publicació del recull d'articles *The Garden across the Border* editat per Kathleen McNerney[49] i Nancy Vosburg de l'any 1994. En aquesta introducció només volem assenyalar les aportacions més destacades per a interpretar el conjunt de la seua novel·lística, on hem d'incloure les narracions objecte d'aquest estudi.

L'anàlisi de les quatre novel·les dels anys 30 no pot ser un fet aïllat de la resta de textos de l'autora, en molts casos, hem d'obtenir informació dels articles i dels llibres dedicats a l'explicació de la resta de la producció. Vegem-hi, per tant, les percepcions crítiques més importants de la novel·lística de Mercè Rodoreda que observem del conjunt disponible.

a) **Novel·la psicològica.** La crítica literària ha concebut generalment l'obra de Mercè Rodoreda dins el gènere psicologista, encara que amb algunes particularitats (especialment en les obres publicades des dels anys 70); Joaquim Molas fou un dels primers en establir aquesta concepció en l'article "Mercè Rodoreda i la novel·la psicològica" (1969). Molas basa la seua explicació en les relacions establertes entre els personatges:

> Els temes d'anàlisi de la versió rodorediana són les relacions entre l'home i la dona, sobretot, entre l'home madur i la dona jove, tant si són consagrades pel matrimoni com si no ho són. Aquestes relacions acostumen a ésser tenses, gairebé sempre impossibles, per unes raons lògiques o, si més no, suposadament lògiques, o per d'altres del tot inexplicables. (1969, 12)

Els estudis de Carme Arnau (1976a, 1976b, 1979, 1982, 1984, 1988d) s'insereixen també en aquesta fórmula interpretativa. Els dos articles publicats l'any 1976, "Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda", que prologa el primer volum de les *Obres completes*, i "El temps i el record a *Mirall trencat*", publicat en la revista *Els Marges*, plantegen l'estudi de l'obra de l'autora fins a *Mirall trencat* com un reflex de l'evolució psicològica contínua dels protagonistes rodoredians. El primer article entén ~~AM~~ com una novel·la que tracta la fi de la infantesa ("*Aloma* o la pèrdua de l'adolescència", pàg. 9-13), *La plaça del Diamant*, *El carrer de les Camèlies* i *Jardí vora el mar* com un mirall de l'època de la joventut ("*La plaça del Diamant* o la pèrdua de la joventut", pàg. 13-22; "*El carrer de les Camèlies* o l'artificiositat voluntària", pàg. 22-27; "*Jardí vora el mar*, entre

[49] La professora McNerney és responsable actualment d'una altra antologia d'articles sobre l'obra de l'escriptora barcelonina, *Voices and visions: the words and works of Mercè Rodoreda*, per part de Susquehanna University Press (Associated University Press), que s'imprimirà pròximament.

el passat i el futur", pàg. 27-31), *La meva Cristina i altres contes* i *Mirall trencat* com un tractament de la vellesa i de la mort ("*La meva Cristina i altres contes* o la vellesa", pàg. 31-35; "*Mirall trencat* o la mort", pàg. 35-43). L'autora entén *Mirall trencat* com una consecució lògica de l'evolució experimentada per la maduració d'un mateix personatge, amb diversos noms i trets, que es repeteix al llarg de les obres de l'escriptora, a partir del qual el públic lector contempla un model de perfil psicologista concret. En el pròleg de les *Obres completes*, Arnau diu que l'última novel·la estudiada és "la culminació, del tot reeixida, d'una evolució que avança des de la inserció de les seves novel·les en una realitat condicionant, precisa i concreta, un món quotidià, en suma, a una altra de més envergadura i d'arrels universals, deslligada d'una concreció històrica i social, però que en canvi, reflecteix la condició de l'home d'una forma crua, despullada i, a més, clara, sense cap mena d'ambigüitat" (1976a, 43). Aquestes paraules poden ben bé definir la tesi d'Arnau respecte al model psicologista de l'escriptora.

L'estudi *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa* (1979) recull aquestes idees i les amplifica amb gran quantitat d'exemples procedents d'aquestes novel·les. Aquest estudi s'origina en la tesi doctoral de Carme Arnau. El llibre és una guia bàsica per a introduir-nos en l'estudi de l'obra narrativa de Rodoreda, ja que estableix els trets bàsics de l'anàlisi del discurs rodoredià; gran part dels estudis posteriors d'altres autors s'originen a partir de les conclusions d'Arnau[50]. La base d'aquest assaig és bàsicament psicologista, com la mateixa autora concreta en el pròleg. Hi entén el producte narratiu rodoredià com un paral·lel de l'evolució psicològica dels homes, de tal manera que afirma que "la persona humana té, doncs, diferents identitats que sorgeixen amb el pas

dels anys", la qual cosa justifica que "he hagut de dividir la seva narrativa en tres etapes distintes, amb uns temes dominants que l'edat conforma. Adolescència / Joventut-maduresa / Vellesa-mort. I observem que la Rodoreda s'ocupa d'aquestes etapes vitals tan sols en deixar-les, ella mateixa enrera." (pàg. 7). Arnau anuncia els tres eixos metodològics del seu estudi: l'obra dels estructuralistes francesos (Barthes, Todorov i G. Genette), les propostes psicologistes derivades de la psicoanàlisi (Freud, Jung, Starobinsky i M. Robert) i el que anomena crítica simbòlica-bàsica (bàsicament G. Bachelard)[51]. En *Introducció...* Arnau parteix del paral·lel entre les edats dels personatges protagonistes de les novel·les i l'edat de l'escriptora, la qual cosa la duu a estructurar el seu treball com un recorregut simbiòtic de les narracions i els fets vitals de l'autora. Una ressenya d'aquest llibre, feta per Maria Campillo (1979) a la revista *Serra d'Or* (pàg. 344), assenyala la importància de l'estudi d'Arnau a partir que "aquesta visió és paral·lela a la vida de l'autora, ja que, com assenyala Carme Arnau, l'obra de Mercè Rodoreda és marcada pel pas del temps i per les seves pròpies circumstàncies vitals [...]. Rodoreda d'entrecreua amb el procés de la seva vida i, novament, aquesta unió potencia una interpretació evolutiva i, per tant, un mètode de treball.".

L'article que comentem a continuació recull bàsicament la metodologia anterior. Ens referim a la publicació en castellà del número de maig del 1982 en *Cuadernos Hispánicos* (pàg. 239-257) titulada "La obra de Mercè Rodoreda". L'autora fa un recorregut descriptiu per la totalitat de les obres rodoredianes, tot incloent-hi les publicades posteriorment, *Viatges i Flors* i *Quanta, quanta guerra...* Arnau destaca els perfils psicologistes

[50] Com veurem tot seguit, aquest llibre conté el primer estudi de les novel·les que són objecte de la nostra anàlisi (pàg. 30-51).

[51] En la introducció del nostre treball hem esmentat l'ús d'aquests tres corrents teòrics. Coincidim en la proposta de Carme Arnau en la validesa dels mètodes derivats d'aquests autors respecte a l'obra de Mercè Rodoreda.

dels protagonistes de Mercè Rodoreda, la qual cosa confirma la seua tesi sobre l'homogeneïtat dels seus personatges. L'aplicació del mètode als dos últims textos, especialment *Quanta, quanta guerra...* la duu a considerar l'obra narrativa de Rodoreda com un exponent de la literatura psicologista i humanista, de tal manera que afirma que "Mercè Rodoreda demuestra que sabe evolucionar de una manera incluso sorprendente, pero al mismo tiempo permanecer fiel a sí misma, al presentarnos, como siempre a lo largo de su narrativa, que el hombre [...] es la medida de todas las cosas, que nada fuera de sí mismo tiene existencia posible." (pàg. 257).

Carme Arnau és també l'autora dels dos capítols corresponents a Rodoreda de les històries de la literatura catalana publicades l'any 1984 per la coedició de les editorials Orbis i 62 i l'any 1988 per l'editorial Ariel. La metodologia de treball és ben semblant als treballs anteriors. El capítol del 1984 (pàg. 201-212) destaca en tot moment l'obra de Rodoreda per la importància del treball psicològic de descripció dels personatges. Entén les primeres novel·les, les publicades abans de la guerra, com les pertanyents als anys d'aprenentatge; el bloc central de publicacions (des de La plaça del Diamant fins a Jardí vora el mar), com les obres de maduresa; i, finalment, les narracions posteriors als anys setanta, com la consecució del seu estil en un intent d'allunyament de la realitat, pròximes a la mort. Com veiem hi ha novament un intent de justificació de l'obra rodorediana paral·lelament a l'evolució cronològica de la mateixa escriptora. El capítol del 1988 (pàg. 157-190) empra gairebé la mateixa estructura anterior, tot i dedicar una major atenció al simbolisme de les narracions. És el primer estudi detallat de la novel·la publicada pòstumament l'any 1986, *La mort i la primavera* (pàg. 187-190).

En general, cal ressaltar la importància dels estudis de Carme Arnau, especialment l'establiment del que anomena com el "mite de la infantesa", una teoria vàlida per interpretar la prosa rodorediana, a partir del desenvolupament psicològic de les protagonistes descrites d'una manera paral·lela a l'evolució cronològica de l'autora. L'acabament de la infantesa és, doncs, el punt d'inici de gran part dels conflictes dels seus personatges, ja que significa la fi de la felicitat. A mesura que Rodoreda s'endinsa en una etapa vital, els seus personatges creixen i maduren. Segons els estudis esmentats d'Arnau, les seues novel·les no fan sinó interpretar i descriure els canvis psicològics d'aquests protagonistes.

És en aquesta línia on s'inclou també la interpretació de l'article "Benguerel i Rodoreda: la concreció de la novel·la psicològica a Catalunya" de Neus Berbis i M. Josep Simó, que entenen el psicologisme literari d'autors catalans com Xavier Benguerel i Mercè Rodoreda, a partir de la derivació de les tècniques realistes amb l'enriquiment de diversos elements de les noves tendències literàries europees; aquestes autores justifiquen de la manera següent l'enquadrament psicologista de l'escriptora:

> Com a conseqüència, la literatura es converteix en un mitjà per a interpretar la realitat. L'escriptor ofereix una visió del món a través de la psicologia dels personatges. Per tant, és una visió objectiva, perquè l'escriptor no transmet les pròpies opinions, sinó que els personatges mostren, a través dels fets, pensaments i sentiments, les contradiccions i la complexitat de l'ésser humà. (Berbis/Simó 1995, 106)

b) **Novel·la realista i simbolisme.** La narrativa de Mercè Rodoreda es mou dintre dels límits de la novel·la realista. Hi ha, això sí, una progressiva densificació simbòlica en la redacció dels seus textos la qual cosa ha provocat l'estudi de l'imaginari rodoredià. Destaquem entre aquests estudis altres articles de Carme Arnau referits al tema, entre els quals cal destacar el publicat en l'homenatge que li féu la revista *Serra*

d'Or l'any 1983: "L'àngel a les novel·les de Mercè Rodoreda". En aquest article Arnau posa la clau interpretativa de les últimes obres de l'autora que es caracteritzen "per l'evolució evident que les fa avançar des de la descripció d'uns mons desconnectats a una realitat més o menys quotidiana —amb un correlat real, per tant—, fins a desembocar en la creació d'universos de ficció estranys i suggeridors, fruit únicament de la seva imaginació i la seva fantasia" (pàg. 678). Arnau relaciona la gradació simbòlica dels textos rodoredians amb la proximitat de la mort, la vellesa, de l'autora. Aquest article significa l'inici de l'aplicació de mètodes d'interpretació simbòlica a l'obra rodorediana; Arnau empra aquestes eines per tal d'explicar un dels símbols més recurrents de les novel·les de Rodoreda, l'àngel, força present en els darrers textos publicats.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Dos articles posteriors de Carme Arnau, "El viatge iniciàtic: *Quanta, quanta guerra...* de Mercè Rodoreda" (1987a) i "Literatura i esoterisme" (1988a), interpreten les estructures de les darreres novel·les de l'autora a partir de justificacions iniciàtiques i esotèriques, a partir de les quals es desprén la interpretació dels símbols més recurrents d'aquestes obres. "Vegetació i mort en la narrativa de Mercè Rodoreda", del mateix any (1988b), confirma aquest mètode interpretatiu com una manera d'explicar l'evolució estilística de l'autora, arran de la comparació entre els símbols relatius a aspectes de la natura i de la mort en diverses narracions. En tots aquests estudis es confirma l'atracció de l'escriptora pel moviment rosacreu (1988b, 127). Hem de destacar, sens dubte, el llibre d'Arnau *Miralls màgics* (1990), que ens ofereix una continuació del treball interpretatiu de les primeres obres fet l'any 1979 a partir de les publicacions posteriors a *Mirall trencat.* Arnau hi parteix de les concepcions de Karl Jung per a interpretar *Quanta, quanta guerra...* i *La Mort i la Primavera* com dues propostes d'un procés d'individualització personal. Hi fa un recorregut pels

símbols i per les imatges més evidents de les novel·les estudiades i proposa una linealitat i un ordre estricte entre aquests referents. Arnau hi fa esment d'influències filosòfiques esotèriques per tal d'interpretar alguns aspectes de l'imaginari rodoredià[52]. Cal destacar finalment la darrera contribució de l'estudiosa amb l'edició crítica prologada de *La mort i la primavera* (1997).

Hi ha dos articles que cal comentar perquè complementen les aportacions de Carme Arnau en la interpretació de l'imaginari rodoredià d'arrel esotèrica. Ens referim a l'estudi d'Ángeles Encinar, "Mercè Rodoreda: hacia una fantasía liberadora" publicada l'any 1986 a la *Revista canadiense de estudios hispánicos*, i "Rodoreda o la força bruixològica" de Jaume Martí-Olivella de l'any 1987. El primer contempla la narrativa de Rodoreda des de la proximitat a la literatura fantàstica desenvolupada a Europa en els anys seixanta i setanta, a partir de la qual cal interpretar diversos elements presents sobretot a les narracions curtes de Rodoreda, com és el tractament de la metamorfosi. L'article de Martí-Olivella és una interpretació mítica de les principals protagonistes rodoredianes[53], especialment Natàlia de *La plaça del Diamant* i Cecília d'*El carrer de les Camèlies*.

L'any 1995 vam publicar l'article "El simbolisme en la narrativa de Mercè Rodoreda" en la *Revista de Catalunya*, on destaquem la continuïtat

---

[52] Aquestes afirmacions han estat contestades per part de la crítica, principalment Mercè Ibarz i Montserrat Casals, que com déiem en la nostra memòria de llicenciatura *Els viatges interiors de Mercè Rodoreda: estudi de* Quanta, quanta guerra... *i La mort i la primavera*, entenen que "l'arrel imaginària de l'escriptora es localitza en distintes fonts literàries: en les nombroses lectures de l'escriptora, guiada pel mestratges del seu company sentimental Joan Prats" (Cortés 1992, 5). En el mateix estudi esmentem la interpretació que Montserrat Casals fa en la biografia de l'autora sobre l'origen del simbolisme rodoredià a partir de "la gran sensibilitat anímica de Rodoreda, i la predilecció per l'obra del francés Henri Michaux, amb el qual descobrí noves maneres d'expressió més intimista" (Casals 1991a, 5).

[53] L'autor alinea Rodoreda amb autors com James Joyce, Virginia Woolf i Franz Kafka, atenent l'aplicació mítica dels seus personatges (pàg. 284).

de diversos referents simbòlics al llarg de l'obra de l'autora, des dels inicis (Cortés 1995a, 96). El símbol és un fet característic de les narracions de Mercè Rodoreda, ja que representen una font important d'aportació de continguts. Dins de la mateixa línia de recerca exposada per Carme Arnau en els materials anteriorment citats, el mateix any publicàrem el llibre *Els personatges i el medi en la narrativa de Mercè Rodoreda* (1995b), on hi tractem l'evolució simbòlica de l'escriptora al llarg de la seua narrativa, tot entenent les narracions de la primera època com a gènesi dels patrons imaginaris de *Quanta, quanta guerra...* i de *La mort i la primavera*.

***c)* Autobiografisme i crítica feminista.** [54] Una part considerable de la crítica rodorediana ha basat el seu treball a partir del paral·lelisme entre la realitat vital de l'autora i la ficció novel·lesca. El punt de partida d'aquestes interpretacions es troba en l'anàlisi de l'obra feta per Carme Arnau, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda*, que com hem vist, observa el paral·lel evolutiu en el procés d'aprenentatge de les protagonistes de les novel·les i la pròpia trajectòria personal de l'autora, en relació a l'acció negativa i condicionant de l'home.

Hem trobat diversos estudis que utilitzen aquesta perspectiva d'investigació, entre els quals podem destacar, a més d'algunes propostes ja citades de Carme Arnau, els articles següents: "Mercè Rodoreda o la

[54] Per contra, l'escriptora, en la seua vellesa, desmentí el possible feminisme de les seues obres: "Jo crec que el feminisme és com un xarampió. A l'època de les sufragistes tenia un sentit, però a l'època actual, que tothom fa el que vol, trobo que té sentit el feminisme." (Arnau/Oller 1986, 21). Més taxativa i rotunda fou la resposta feta en un altra entrevista que li féu M. José Rague Arias que es publicà l'any de la mort de l'escriptora: "Ya ha tenido que salir lo del feminismo. Estoy harta del tema. Yo no describo el mundo de la mujer, hablo de la condición humana. Las mujeres no seremos nunca iguales a los hombres. Nos falta lo principal.". Com veiem, Rodoreda rebutja el qualificatiu de feminista per a la seua novel·lística. Potser adient, per tant, la definició que l'escriptora Isabel-Clara Simó, en una intervenció que féu en les jornades literàries que l'Editorial Bromera organitzà l'any 1995. Aquesta creu en l'existència d'una literatura específica de dones, entre les quals es troba Mercè Rodoreda, sense que es puga parlar d'un registre purament femení, sinó d'un conjunt d'escriptores que escriuen voluntàriament des d'una òptica femenina. Hem de previndre's, doncs, dels prejudicis que comporta una perspectiva estricta en l'estudi de Mercè Rodoreda, i en aquest sentit, considerem que la

força de l'escriptura" (1988c) de Carme Arnau; "El *Rosebud* de Mercè Rodoreda" (1987), "Una mateixa manera de viure l'art i la literatura" (1991c) i "La ciutat, una casa, un trencaclosques" (1995) de Montserrat Casals; "Mercè Rodoreda, periodista" (1972) i "Mercè Rodoreda o l'amistat" (1983) d'Anna M. Saludes i Neus Carbonell, entre d'altres. Cal citar també les quatre biografies fetes sobre Mercè Rodoreda per Mercè Ibarz (1991a), Montserrat Casals (1991a) i Carme Arnau (1992b i 1996).

El paral·lel evolutiu observat per aquestes estudioses entre la biografia de l'autora i les protagonistes de les narracions és motivat per l'observació d'una realitat que Jordi Pla, en l'article abans citat, interpreta de la manera següent: "els personatges centrals de la seva narrativa avancen, i evolucionen i envelleixen al mateix ritme vital que ella segueix" (Pla 1993, 54). La confirmació d'aquesta realitat ve reforçada per l'objectiu de l'escriptora en les seues novel·les de voler reflectir la realitat amb personatges pròxims al lector, per tal que aquest puga entendre l'origen de la seua evolució personal. Alguna de les interpretacions de Carme Arnau (l'article "Mercè Rodoreda o la força de l'escriptura" i la biografia *Mercè Rodoreda* principalment) pot ser vinculada amb aquesta perspectiva, la qual cosa ha provocat controvèrsia amb altres estudiosos i estudioses de l'autora barcelonina. Així Jordi Pla, en l'article esmentat, assenyala una de les interpretacions rígides de l'estudi de Carme Arnau:

> El procés psicològic dels personatges de Rodoreda, des de la infantesa fins a la maduresa, són, segons Carme Arnau, co-referents a les situacions que van marcar la vida de l'autora, les quals, en ser interioritzades, recuperen al llarg dels anys el mite de la infantesa (la felicitat), en oposició al desencís de l'edat adulta. (Pla 1993, 54)

Amb tot, les interpretacions de Carme Arnau són les més integradores de les perspectives possibles d'estudi de l'obra rodorediana. Hi ha estudis que utilitzen aquesta perspectiva d'una manera més rígida. Aquest és el cas de

---

crítica feminista deixa excessivament de banda el producte literari per tal de centrar-se en l'evolució personal de l'autor/a.

l'aplicació de la **crítica feminista** a alguns contes de l'autora. Dins d'aquesta perspectiva, podem citar, per exemple, els treballs de Geraldine Nichols "Mitja poma, mitja taronja: gènesi i destí literari de la catalana contemporània" (1988) i de Neus Carbonell en el curs impartit en la Universitat de Girona l'any 1995 titulat "Mitja poma encastada a l'altra meitat de poma". En aquests treballs es destaca la denúncia que els textos rodoredians fan sobre la desigualtat social existent entre els sexes. Segons aquestes autores, Rodoreda critica la situació de la dona oprimida arran de l'exemplificació que fan les seues protagonistes. La crítica feminista ha volgut fer una lectura particular de l'obra de l'escriptora a partir, bàsicament, de novel·les com ~~AM~~, *La plaça del Diamant* o *El carrer de les Camèlies* i ha deixat de banda els textos dels anys 30. Hi ha diversos estudis en aquesta línia interpretativa, entre els quals destaquem els següents: "La dona en l'obra de Mercè Rodoreda" (1970) de Rosa Cabré Monné, "Personajes femeninos, metonimia de la escritora" (1983) de Carme Riera i "Les dones a l'obra de Mercè Rodoreda" (1983) de Marta Pessarrodona.

Al nostre entendre, plantejar els referents personals d'un escriptor com a causa i motiu del producte literari pot oferir dades errònies de la interpretació de l'obra. Amb tot, és cert que algunes de les dades oferides per aquests treballs ens ofereix elements d'anàlisi de la funcionalitat dels personatges en les narracions de Rodoreda. Així, aquestes investigacions ens fan entendre que l'opressió de la dona en la societat és un aspecte comú a la novel·lística de Rodoreda[55]. Les autores ressenyades plantegen un tema

[55] Contràriament, l'article de José Ortega "Mujer, guerra y neurosis en dos novelas de M. Rodoreda (*La plaza del Diamante* y *La calle de las Camelias*)", publicat l'any 1983 en el llibre *Novelistas femeninas de la postguerra española* editat per Janet Pérez, recull aquesta característica com un fet negatiu en la interpretació de la narrativa de Rodoreda.

força interessant: la influència de la condició de dona en l'estil literari de Mercè Rodoreda[56].

***d)* Estudis biogràfics.** Com hem vist, en els anys 1991 i 1992 es van publicar les tres biografies més importants de l'escriptora[57]. Les autores, Mercè Ibarz, Montserrat Casals[58] i Carme Arnau interpreten l'obra de l'escriptora com un producte íntimament lligat a la seua evolució personal, en la línia d'estudi expressada en l'apartat anterior (autobiografisme). Els llibres de M. Casals i de C. Arnau contenen moltes dades biogràfiques obtingudes a partir de la documentació de l'escriptora i de la seua família, la qual cosa proporciona una imatge conjunta d'aquesta i de la seua producció literària força completa. La segona biografia que Arnau ha publicat sobre l'escriptora (1996), encara que segueix a grans trets la informació de l'anterior, presenta algunes dades novedoses sobre la seua infantesa, a partir de la consulta de la correspondència entre la família en aquella època[59].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

---

[56] Són interessants les interpretacions de diversos textos sobre la possibilitat d'entendre una estilística pròpia de les dones, entre les quals inclouen Mercè Rodoreda. Destaquem, per exemple, un dels primers assajos de reflexió sobre el tema, *Una cambra pròpia* de Virginia Woolf (1929), com també el llibre d'Anne Charlon *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)* (1990) i el de Biruté Ciplijauskaité *La novela femenina contemporánea (1970-1985)* (1988).

[57] Hi ha també diverses notes biogràfiques disseminades al llarg de la bibliografia d'estudi, entre les quals cal destacar, pel seu contingut, la redactada al llibre *Double minorities of spain*, editat per Kathleen McNerney i Cristina Enríquez de Salamanca (1994).

[58] Els assajos *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura...*, de M. Casals, i *Mercè Rodoreda*, de M. Ibarz han estat fortament criticades per Anna M. Saludes en un article publicat el mateix any en la *Revista de Catalunya*:

> L'edició de Mercè Ibarz, abans esmentada, pateix del tic literari de la inconcreció. (Saludes 1991, 143)
>
> algunes observacions al treball de Montserrat Casals i Couturier. Dividiré la llista en tres apartats: 1. Afirmació indocumentada. 2. Dubtes sobre l'autenticitat d'una declaració. I 3. Inexactituds. (Saludes 1991, 144)

La polèmica va més enllà i se centra en el plantejament de l'estudi rodoredià des de la perspectiva del periodisme, dins del qual es mouen les dues autores, Ibarz i Casals:

> Atesa la gran quantitat de cronistes que es dediquen a escriure biografies, cal preguntar-se si aquest gènere esdevindrà, *tout court*, una tasca exclusivament periodística. (Saludes 1991, 138)

[59] Així ens ho indica l'autora de la biografia en la "Nota preliminar" del llibre.

A banda de les percepcions crítiques anteriors, hi ha més fonts de dades per a l'estudi de l'obra rodorediana que hem tingut en compte:

1. Els pròlegs de l'escriptora. Hi trobem reflexions personals del procés d'escriptura dels textos. Destaquem el de *La plaça del Diamant*, *Mirall trencat* i *Quanta, quanta guerra...* El pròleg de *Mirall trencat* és un repàs del conjunt de la seua producció, encara que no es refereix als altres gèneres que també conreà, com la poesia, el teatre o també la pintura. Per contra, els altres dos pròlegs són reflexions més generals on l'escriptora ens ofereix una visió molt personal i subjectiva del procés literari. Pel que fa als textos dels anys trenta, cal esmentar el pròleg del primer llibre que ens ofereix la reflexió més antiga de l'escriptora sobre el seu procés creatiu.
2. Correspondència escrita.[60] És també força interessant el missatge que obtenim de l'escriptora amb les cartes que creuà amb Joan Sales,[61] Armand Obiols i Anna Murià[62], principalment. Aquestes cartes ens ofereixen la visió més immediata del procés literari de l'escriptora[63]. Les tres biografies de l'escriptora que adés hem esmentat utilitzen la correspondència de l'autora per obtenir dades biogràfiques més precises.

L'observació biogràfica és clau per a la correcta interpretació de l'obra rodorediana. És d'aquesta manera com podem conéixer la base cultural que afavorí l'aparició de Mercè Rodoreda com a escriptora. Les fonts citades assenyalen la importància dels seus primers anys en el procés de formació. Envoltada de persones grans a la seua infantesa, Mercè Rodoreda abandonà l'escola ben aviat, als deu anys, com llegim a les biografies. L'avi Pere Gurguí ho anuncia en una carta al fill que resideix a Amèrica, "tot ho aprèn i amb tanta rapidesa que tinc por se posés malament i així ho evitem", que reprodueix Monsterrat Casals en la biografia sobre l'autora (1991a, 43). Aquesta explicació tan simple no fa sinó amagar les dificultats econòmiques de la família, però sí ens indica la manca d'escolarització en la nostra autora. De fet, Rodoreda visqué en un entorn afavoridor de la

[60] Vegeu E. Bou, "Jocs de cartes", *Papers privats* (1993, 140-153).

[61] Hem pogut consultar algunes de les cartes que envià a Joan Sales durant l'any 1967, moment de revisió d'~~AM~~, i que es conserven en l'arxiu de la Fundació Mercè Rodoreda.

[62] Es conserva així mateix alguna carta aïllada de l'escriptora a diversos intel·lectuals de l'època, com és el cas de Rosa Chacel, en l'edició de l'any 1992 de les cartes de diverses personalitats que rebé aquesta al llarg de la seua vida. En l'edició de l'Editorial Cátedra trobem les cartes que Rodoreda li envià en les pàgines 301 i 302.

cultura que motivà la jove; Mercè Rodoreda fou així una autodidacta. Una vegada deixà l'escola, es dedicà a l'avi, qui la influí decididament en diversos aspectes culturals i humans. La mateixa autora justifica en el pròleg d'una novel·la la seua falta d'escolarització[64]: "Va anar creixent. Va anar tres anys a l'escola. Dels set als deu i prou." (pròleg de ~~CM~~, 5). La Rodoreda infant i adolescent començà el seu endinsament en el món de les lletres de la mà de l'avi a la biblioteca que tenien. Montserrat Casals, en el llibre esmentat, confirma que l'ambient cultural de la llar familiar afavorí el seu aprenentatge (1991a, 35-44). Anna M. Saludes en un curs titulat "La prehistòria literària de Mercè Rodoreda (1932-1936)" impartit en la Universitat de Girona l'any 1995 assenyala les col·laboracions de Pere Gurguí en la revista *La Renaixença* que tenien destacat marcat to patriòtic. L'estudiosa ha analitzat també les cartes de Pere al fill Joan, futur espòs de Rodoreda, a Argentina els anys 1910-1921, on conta l'ambient que es viu a Sant Gervasi i el redreçament cultural i social de la nostra terra. És, per tant, en aquest ambient familiar on Rodoreda inicia les seues primeres lectures[65].

---

[63] Recomanem la lectura de l'article de Kathleen McNerney "Pens and needles: survival techniques of Mercè Rodoreda and Anna Murià" de l'any 1990 per tal d'aprofundir en el coneixement de la relació epistolar de Mercè Rodoreda amb l'amiga i escriptora Anna Murià.

[64] Com un referent vital, la protagonista de ~~HNF~~, en recordar la infantesa, ens diu:

> No em plaïa d'estudiar; avorria els llibres escolars; començaven a fer-me'n distreure les primeres novel·les." (pàg. 91-92)

[65] En el pròleg de la novel·la ~~CM~~ ens assenyala alguns d'aquests títols:

> Un cop va saber llegir, va engrescar-se amb *El Patufet*, *El hombre que ríe*, *Han d'Irlàndia*, *Lord Làster*, *el ladrón de guante blanco*, *La pradera tenebrosa*, *Rafles*, *Sherlok Holmes*, *Aventuras de Louis de Rougemont*, barrejats amb algun llibre de Suderman. *El Pecado del abate Mouret* de Zola, *Hamlet* i *Las dos niñas de París*. (pàg. 5)

Hem trobat altres referències literàries, menys directes, en les novel·les que hem estudiat, de tal manera que podem conéixer així les seues preferències de lectura. L'escriptora hi reprodueix constantment diversos fragments d'autors que li han colpit. Aquesta sensació és manifestada pels mateixos personatges de la novel·lista; aquest és el cas de la protagonista de ~~HNF~~, que valora ben positivament alguns autors clàssics (pàg. 70).

Posteriorment, en una entrevista que li feren Carme Arnau i Dolors Oller l'any 1986 confirmà la importància de les lectures individuals en el procés d'aprenentatge de la primera etapa:

> Llegir és una formació. Si jo no hagués llegit potser no hauria escrit mai (Arnau/Oller 1986, 20)

Podem destacar què diu la crítica sobre les influències i les intertextualitats d'altres escriptors. L'ús de cites dins la literatura de Mercè Rodoreda és un fet característic de la novel·lística del moment; així ho podem llegir en diversos textos creats pels escriptors del grup de Sabadell. Pensem, per exemple, en

Com veiem, les fonts biogràfiques ens aporten dades essencials per a l'estudi global de l'obra narrativa de Mercè Rodoreda, ja que ens faciliten els factors generatrius de la seua producció escrita.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

les cites de la novel·la de Francesc Trabal, *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* de Carles Riba (pàg. 71 i 148) i de Maragall (pàg. 59).

1.1.2 Els estudis de les primeres novel·les

No hi ha un estudi aprofundit de les novel·les publicades per Rodoreda en la dècada dels anys 30. No obstant això, com hem indicat abans, en l'actualitat està redactant-se una edició crítica d'aquestes obres a partir d'una beca de la Fundació Mercè Rodoreda a la investigadora Roser Porta.[66] Pel que fa als comentaris crítics d'aquells anys, les referències són escasses; aquestes són les ressenyes localitzades:

a) En el llibre *Polèmica* de Delfí Dalmau s'esmenta la novel·la ~~DH~~.[67] La pròpia autora manifesta les mancances que reconeix en la seua primera novel·la.

b) En l'edició de *Del que hom no pot* fugir es reprodueixen comentaris crítics de la novel·la anterior: comentari de Pere Estrany a *L'Opinió* i comentari de Joan Puig a *El Poble*).

c) L'any 1934 es publicà a *Clarisme* una breu ressenya sobre *Del que hom no pot fugir* feta per Maria Ballester.

d) Hi ha també una ressenya del mateix any sobre *Un dia en la vida d'un home* signada per Rafael Tasis i publicada a *Mirador*.

e) Joan Oliver redactà unes "Notes de lector" sobre *Crim* a *Mirador* l'any 1936.

L'escàs ressò informatiu i crític ens duu a pensar que la difusió dels primers textos de Rodoreda es féu només entre els grups intel·lectuals. A través de l'article de Roser Porta "Mercè Rodoreda i el periodisme satíric" coneixem les crítiques ferotges que reberen les novel·les de l'autora per part dels comentaristes del setmanari satíric *El Be Negre*[68]. Així creen jocs de paraules amb la possible relació entre el títol de la primera obra i els afers personals de l'autora (*El Be Negre* 1934, núm. 165; Porta 1998, 53), critiquen obertament ~~HNF~~ com una còpia de l'obra de Folch i Torres *Per què fuges de mi?* (*El Be Negre* 1934, núm. 162; Porta 1998, 53) i sobre ~~UD~~ afirmen que "a voltes el bon estil pot aliar-se amb el mal gust" (*El Be*

[66] Fins ara només han estat dipositats en l'arxiu de la Fundació Mercè Rodoreda d'*Un dia en la vida d'un home* i de *Crim*.

[67] En un joc d'intertextualitats Rodoreda insereix en una novel·la posterior, UD (pàg. 125), una cita de *Polèmica*.

[68] Setmanari satíric de Barcelona que es publicà entre els anys 1931 el 1936. Fou inspirat en el setmanari francés *Le Canard Enchaîné*. Els temes, de gran actualitat, eren literaris, polítics, religiosos i culturals en general i tenien un tractament polèmic i revulsiu.

Negre 1934, núm. 183; Porta 1998, 53). Malgrat això, no és fins a l'obtenció del premi Crexells l'any 1937 quan l'autora comença a ser coneguda pel públic majoritari.[69] La guerra i l'exili van trencar aquesta progressió. És interessant destacar que no tornem a trobar estudis aprofundits de l'autora fins la dècada dels 60, quasi trenta anys més tard. La publicació de *Vint-i-dos contes* (1958) i *La plaça del Diamant* (1962) fan recordar al públic català l'existència de l'escriptora. Així es publiquen diversos articles en aquests anys que són de gran importància per a l'evolució de la crítica rodorediana posterior: l'entrevista[70] que li féu Baltasar Porcel l'any 1966 ("Mercè Rodoreda o la força lírica"), l'estudi dels primers personatges fet per M. Aurèlia Capmany l'any 1968 ("Mercè Rodoreda o les coses de la vida") i les reflexions de Joaquim Molas al pròleg de l'edició de *La meva Cristina i altres contes* i en un article de l'any 1969 ("Mercè Rodoreda i la novel·la psicològica"). En aquest article, Joaquim Molas estudia els elements de la novel·lística de Mercè Rodoreda que coincideixen amb el gènere psicològic; pel que fa als seus primers textos observa la continuïtat d'algunes característiques en l'obra posterior amb les paraules següents:

> En conjunt, aquestes obres juvenils, que avui l'autora rebutja sense contemplacions, són més aviat tosques i vacil·lants, però ja contenen, ni que sigui en germen, molts dels temes i de les tècniques que, més endavant, li seran habituals." (pàg. 13)

Un article de Joan Triadú l'any 1963[71] sobre *La plaça del Diamant* ens aproxima també a la importància de les novel·les de l'autora d'abans de la guerra:

---

[69] Segons Ibarz (1991a, 51), els amics, principalment Francesc Trabal, van animar-la perquè es presentés novament al premi Crexells, després del primer intent fet l'any 1932 amb ~~DH~~.

[70] És interessant destacar que una de la majors fonts d'informació del tarannà literari de l'autora el trobem a les entrevistes que li feren. Així, a banda d'aquesta, podem esmentar "Una conversa amb Mercè Rodoreda" (1986) de Carme Arnau i Dolors Oller, "Mercè Rodoreda:«La leyenda de que vivo enclaustrada es falsa»" de Josep Carles Rius (1982) i "Mercè Rodoreda siempre se sintió acompañada por las flores y sus criaturas literarias" (1983) de Juan Tébar, entre altres.

[71] Aquest article fou publicat aquest any en el llibre *Llegir com viure* de l'Editorial Fontanella. Hem consultat la reedició inclosa a la *Guia de literatura catalana contemporània* feta a cura de Jordi Castellanos l'any 1973 (pàg. 403-407).

> Les primeres novel·les de Mercè Rodoreda ja eren en potència tan personals, úniques, seves, com *La plaça del Diamant*; només que en elles hi ha menys experiència vital. El text hi passava però no s'hi fonia, perquè escriure era més una aspiració que no una transpiració. (Triadú 1973, 404)

Segons Joan Triadú, novel·les com ~~UD~~ i ~~CM~~, malgrat les mancances literàries de l'autora, anticipen l'estil literari que es consagrarà en ~~AM~~ i es desenvoluparà en la narrativa posterior.

Pel que fa a l'aparat crític posterior, només podem destacar diverses referències aïllades en els estudis de l'autora que justifiquen la motivació de l'escriptora per no publicar les obres anteriors a ~~AM~~. Així, per exemple, M. Aurèlia Capmany afirma en un article que "Mercè Rodoreda exigía que se empezara su historia literaria a partir d'~~AM~~, novela que mereció el Premi Crexell en 1936, y no se equivocaba." (1983). La resta d'estudioses i d'estudiosos s'expressen en uns termes semblants.

Només hi ha un article que estudia exclusivament la novel·la ~~CM~~. Ens referim a l'estudi de Joan Ramon Resina titulat "Detective formula and parodic reflexivity: *Crim*", inclòs al recull d'articles sobre l'obra de Mercè Rodoreda editat a cura de Kathleen McNerney i Nancy Vosburg: *The garden across the border. Mercè Rodoreda's fiction* (1994). Resina analitza el text des de la perspectiva de novel·la negra que ha estat sotmesa a un tractament general de paròdia. L'estudi ens aporta reflexions interessants per tal d'incloure la narració en el gènere detectivesc, popularitzat en aquella època a partir dels treballs d'Edgar Allan Poe, A. Conan Doyle i Mauric Leblanc, principalment.

Malgrat tot, la crítica rodorediana, que es desenvolupa a un ritme constant en els últims anys, ha destacat la funcionalitat d'aquestes novel·les en la prefiguració de textos cabdals de l'escriptora com *La plaça del Diamant* i *Mirall trencat.* Josep M. Benet i Jornet, en comentar el primer volum de les obres completes publicat per edicions 62 l'any 1976,

evidencia la importància de les publicacions rodoredianes anteriors a ~~AM~~ (Benet i Jornet 1977, 20), fet que segons ell no ha estat en compte fins el moment per la crítica; amb tot, la ressenya de Benet i Jornet no fa cap comentari crític de les novel·les adduïdes.

D'aquests estudis, cal destacar, sens dubte, les aportacions bàsiques de la professora Carme Arnau que, a partir de la seua tesi doctoral (1977), ha iniciat una dedicació exhaustiva a la recerca de la construcció rodorediana. En un treball anterior, el pròleg de les obres completes publicat a edicions 62, assenyala en una nota a peu de pàgina la regularitat de la producció de preguerra (Arnau 1976a, 9), però que a causa del rebuig de l'autora a la publicació dins les obres completes no mereixen un major estudi en aquest pròleg. No és fins al llibre *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda* (1979), quant Carme Arnau analitza els primers textos de l'escriptora[72]. En aquesta obra, Arnau fa un estudi i una revalorització força importants de les novel·les objecte de la nostra anàlisi. No obstant això, recorda constantment la condició de rebutjades per l'autora, en un intent de desconnectar-les de la resta de la producció enllestida després dels anys 50. Aquesta informació ve complementada per l'article "La obra de Mercè Rodoreda" de l'any 1982 (pàg. 240) on Arnau interpreta les obres anteriors a ~~AM~~ com a "novel·les d'aprenentatge", raó per la qual foren rebutjades per l'autora. Segons l'estudiosa, la novel·la de l'any 1938 fou salvada, "perquè en ella l'autora expressa, ja d'una manera rigorosa i ben reexida, el que havia provat de donar sortida a les obres anteriors" (1984, 202).

En la *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda* (pàg. 25) diferencia aquestes novel·les en dos grups, dels quals ~~AM~~ és la culminació del període:

[72] En aquest llibre, Arnau estudia l'evolució de la narrativa rodorediana des dels primers textos fins a *Mirall trencat*, última novel·la publicada en aquell moment.

a) Dues obres que "en marquen el camí", ~~DH~~ i ~~HNF~~.

b) Dues obres mimètiques i atípiques de la resta de la producció, ~~UD~~ i ~~CM~~. Arnau les considera com a obres "de tempteig" que contenen el "germen" narratiu de l'escriptora. Arnau assenyala el paral·lel de ~~UD~~ i de ~~CM~~ amb *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* de Francesc Trabal i *El collar de la Núria* de Cèsar August Jordana, respectivament.

Arnau ressalta la importància de ~~DH~~ i ~~HNF~~ perquè inauguren una determinada visió del món que prendrà forma en la narrativa posterior. En aquestes paraules de l'estudiosa se suggereix la interrelació de les dues novel·les amb les obres de maduresa. Per contra, ~~UD~~[73] i ~~CM~~[74] "es relacionen amb el grup de Sabadell tant per llur escriptura com per llur temàtica" (Arnau 1979, 28); segons l'estudiosa inauguren dues línies productives que l'escriptora no continuarà. Aquesta és la concreció de la influència del grup literari en les dues novel·les esmentades:

> una renovació i un trencament no tan sols en el terreny literari, sinó en el comportament social; una aparent frivolitat que es manifesta en un desig constant de joc i broma i en una actitud sovint estrafolària, és el mitjà escollit per denunciar un desacord amb l'ordre establert (Arnau 1979, 46)

Altres veus crítiques han assenyalat també aquestes influències. Així, per exemple, Xavier Martí, en un article d'homenatge a l'autora diu "estas primeras obras de adolescencia y primera juventud, repudiadas después en bloque por la autora, reflejan numerosas influencias, y seguramente la más importante habría que filiarla en el grupo de vanguardia de Sabadell." (Martí 1983). Anton M. Espadaler en la *Història de la literatura catalana* que publicà l'any 1993 també concebeix aquesta relació: "es tracta de textos més o menys avantguardistes, relacionats amb el Grup de Sabadell" (pàg. 274).[75]

---

[73] Carme Arnau, al mateix temps que assenyala els paral·lelismes entre l'obra de Rodoreda i la novel·la de Francesc Trabal, defineix també les diferències entre els dos textos:

- ~~UD~~ és una novel·la tragico-còmica, davant la seriositat del text de Trabal.
- ~~UD~~ segueix les convencions literàries. Trabal les trenca.

[74] Pel que fa a la redacció d'aquesta novel·la, Carme Arnau en la *Introducció...* (pàg. 50) la justifica perquè "l'autora sucumbeix a una temptació que assenyala l'èxit de les novel·les policíaques en aquell moment".

[75] Vegeu Mireia Freixa, "Més sobre el noucentisme perifèric, les arts plàstiques a Sabadell i Terrassa als anys vint", dins *Els anys vint en els Països Catalans (noucentisme/Avantguarda)*, 1997, pàg. 173-186.

Relacionar aquestes novel·les amb altres textos coetanis no és estrany en els estudis crítics sobre l'autora; la crítica observa també els paral·lels entre ~~AM~~ i *Una mena d'amor* de C. A. Jordana. En relació a la interrelació de les obres rodoredianes dels anys trenta amb textos coetanis, cal recordar les paraules de Giuseppe Grilli en l'article "A partir d'*Aloma*" publicat l'any 1987, que interpreten la interrelació amb el text de Jordana se'ns ofereix "com un exemple paradigmàtic de la relació ambigua i doble que Rodoreda estableix en la seva producció madura amb la literatura, amb la seva literatura" (Grilli 1987, 146).

En un estudi posterior de Carme Arnau de l'any 1988, publicat dins la *Història de la literatura catalana* (volum coordinat per Joaquim Molas), trobem l'afirmació següent en referència a la importància dels textos assenyalats:

> Les primeres novel·les són interessants, malgrat ser escassament reeixides, pel fet d'anunciar-nos les constants de la seva narrativa posterior, encarnades en una estructura poc convincent, encara; ens permeten, a més, d'assistir als dubtes i a les vacil·lacions propis de l'autor que comença a escriure. (pàg. 159)

Aquesta idea connecta perfectament amb els objectius del treball que ara iniciem. Arnau considera les obres d'abans de la guerra com un "anunci" de la narrativa posterior de l'autora.

Per la seua banda, Mercè Ibarz, en *Mercè Rodoreda* (1991), descriu ràpidament les principals aportacions de les novel·les rodoredianes de la dècada dels trenta, i hi assenyala els trets més innovadors d'aquestes. Cal destacar el paral·lelisme que veu entre ~~HNF~~ i els drames rurals de Víctor Català, una autora admirada per Rodoreda. Vegem l'afirmació concreta de la biògrafa:

> Del mestratge de Caterina Albert (Víctor Català) retindrà l'afirmació de la soltiud com a via d'alliberament, i reprendrà l'afirmació de la solitud com a via d'alliberament, i reprendrà la revisió profunda de les situacions que poden pesar sobre les dones com una condemna: el matrimoni i la maternitat. (pàg. 39)

Delfí Dalmau, en el llibre *Polèmica*, relacionà també l'estil de l'autora amb Víctor Català:

> I em fa pensar en Víctor Català la manera com vós us parleu en diàleg personal, i la forma com us expresseu en els vostres personatges. (pàg. 70)

Mercè Ibarz, en la biografia de l'autora, confirma també la influència de la novel·la de Francesc esmentada en ~~UD~~. Pel que fa a la darrera novel·la que ens ocupa, ~~CM~~, Ibarz, en la mateixa línia interpretativa de Carme Arnau, entén el text com a conseqüència de la predilecció de Rodoreda pel gènere detectivesc i de misteri. Ibarz defineix de la manera següent la novel·la de 1936:

> una mena d'esperpent de les novel·les de lladres i serenos d'inspiració britànica, que aleshores feien furor a Barcelona. (pàg. 41)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Les referències a les novel·les analitzades són contínues en els estudis de la novel·lística de Mercè Rodoreda, encara que poc aprofundides. Hem vist un bosqueig d'aquelles opinions més destacades i que hem tingut en compte a l'hora d'encarar aquesta investigació. Cal citar, finalment, d'altres fonts d'informació per tal de contextualitzar els referents dels textos dels anys trenta, de les quals abans hem esmentat la seua importància. Ens referim a la documentació aportada més recentment per les quatre biografies de l'autora (Ibarz 1991a, Casals 1991a i Arnau 1992b i 1996) i per la publicació de la correspondència entre Rodoreda i Anna Murià al temps de l'exili. Hi ha dues publicacions de les cartes fetes l'any 1985 i l'any 1991 de dues editorials diferents; en la primera trobem una entrevista que les editores Mari Chordà i Isabel Segura fan a l'Anna Murià l'any 1985 (pàg. 13-34) en la qual es parla de diversos aspectes de l'amistat mantinguda durant aquests anys; en la segona hi ha un article memorialístic d'Anna Murià on reconstrueix el retrat personal de la Rodoreda dels anys en els quals es mantingué la relació (Murià 1991, 7-49). Amb aquestes publicacions, hem pogut contribuir a la creació del retrat personal de

l'escriptora en els anys en els quals redactà les obres objecte del nostre estudi.

Pel que fa al nostre treball, també és interessant l'estudi de l'activitat cultural i periodística de Rodoreda en la dècada dels trenta, de la qual adés ens hem ocupat. Així, Teresa Muñoz ha fet un estudi i edició de les entrevistes que féu a *Clarisme* (1933-1934), on s'entreveu els orígens periodístics i literaris de l'autora. Quant a la participació radiofònica de Mercè Rodoreda en l'àmbit de les activitats de l'Agrupació d'Escriptors Catalans (1936), Maria Campillo (1994a) ha fet un estudi aprofundit d'aquestes activitats, on l'autora s'implica en el paper de la dona en la revolució. Recentment Roser Porta, que realitza en l'actualitat l'edició crítica d'aquestes novel·les, ha publicat un article sobre les col·laboracions de l'autora en *Clarisme* i *El Bé Negre* durant els anys 1933 i 1935: "Mercè Rodoreda i el periodisme satíric" (1998).

Com hem vist adés, les novel·les de Mercè Rodoreda s'inclouen dins d'una època de represa del gènere, després del parèntesi que significà el triomf del noucentisme. La producció novel·lística d'aquesta època tingué una gran repercussió, ja que comportà una renovació total del gènere a la nostra literatura, amb la superació dels moviments anteriors, procedents de la narrativa vuitcentista, i la incorporació dels nous models europeus, principalment la novel·la psicològica. Aquests escriptors i escriptores, anomenats per Joan Fuster com a *neonoucentistes* (1971, 263-264) i per Carme Arnau com a *postnoucentistes* (1987b, 14), crearen la gran transformació del gènere de la qual participà immediatament després Mercè Rodoreda.[76] Hem obtés, per tant, també informació força interessant,

[76] Mercè Rodoreda és considerada per Xavier Pericay i Ferran Toutain (1996, 118) com a imatge de la consolidació del nou model narratiu gestat pels narradors d'aquests anys, hereus encara dels principals trets del noucentisme. Rodoreda assoleix un estil propi i personal trenta anys després, però en la seua etapa formativa participa de l'evolució literària dels escriptors membres de l'anomenada *prosa del 25*,

especialment per entendre l'obra literària de l'autora en aquella època, dels estudis d'aquest conjunt de novel·les. Sortosament els estudis sobre aquest col·lectiu són més nombrosos que no els aplicats concretament a l'obra primera de la nostra escriptora. Per tal de conéixer el context literari i cultural dels anys vint i trenta hem tingut en compte l'anàlisi d'Alan Yates, *Una generació sense novel·la?* (1975), bàsic per a entendre el buit productiu del gènere entre els anys 1906 i 1925; l'article de Carme Arnau "Crisi i represa de la novel·la", inclòs en la *Història de la literatura catalana* (1987) de l'Editorial Ariel, com també el llibre de l'escriptora *Marginats i integrats a la novel·la catalana* (1987), on hem trobat una anàlisi interessant dels altres novel·listes d'aquests anys; el capítol titulat "La narrativa de pre-guerra" de *la Història de la literatura catalana* (1993) d'Anton M. Espadaler, que conté una bona síntesi de la problemàtica del gènere en el moment; el capítol titulat "El drama y la novela antes de 1936" de la *Introducción a la literatura catalana* (1977) d'Arthur Terry; i l'excel·lent capítol de Joan Fuster en el llibre *Literatura catalana contemporània* (1971) anomenat "La narrativa neonoucentista". Hem d'afegir finalment l'assaig *El malentès del noucentisme* (1996) de X. Pericay i F. Toutain.

---

que segons indiquen Pericay i Toutain (1996, 129), són bàsicament Carles Soldevila, Tomàs Garcés, C. A. Jordana, Carles Riba, Josep M. de Sagarra, J. V. Foix, Miquel Llor, Agustí Esclasans, Joan Crexells, Marià Manent, Francesc Trabal, Joan Oliver, Maurici Serrahima, Sebastià Juan Arbó i Xavier Benguerel; tots aquests autors van ser formats literàriament sota la influència d'Eugeni d'Ors i de Josep Carner i usaren, en major o en menor grau, el model de llengua implantat pel noucentisme (Pericay/Toutain 1996, 130). Com veurem al llarg d'aquesta introducció, Rodoreda tingué força contactes personals, professionals i literaris amb bona part d'aquesta nòmina d'autors.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

1.2 Els inicis literaris i periodístics de Mercè Rodoreda en el context social i cultural dels anys 30

1.2.1 Pàtria, compromís feminista i escriptura. Alguns aspectes biogràfics de l'escriptora

El desenvolupament literari de Mercè Rodoreda va lligat íntimament a la seua evolució personal.[77] Cap coneixedor de la biografia rodorediana pot passar per alt el lligam estret que s'estableix entre els fets viscuts i molts dels conflictes i situacions que apareixen en els seus relats. Els estudis sobre l'autora han posat de manifest l'estreta vinculació existent entre la circumstància biogràfica i la seua obra. El substrat íntim i personal ha estat destacat en la narrativa rodorediana sobretot per Carme Arnau (1979, 1988c, 1992b i 1996), Mercè Ibarz (1991a, 1991b), Montserrat Casals (1987, 1991a, 1991b,1991c, 1995) i Anna M. Saludes (1972, 1983). Igualment, pel que fa a la influència dels esdeveniments personals de l'autora en el contingut de les seues obres, l'escriptora Anna Murià (1987) observa en l'article "Mercè Rodoreda o la vida dolorosa" que "l'obra de Mercè Rodoreda és en molts moments producte dels patiments vitals de l'autora" (pàg. 17). Per la seua banda, l'estudiosa Carme Arnau, en l'article "Mercè Rodoreda o la força de l'escriptura" confirma també la importància del fet personal en la comprensió dels primers textos de l'escriptora:

> Ens ofereix, doncs, una mena d'autobiografia disfressada, densa i intensa, i d'aquí l'emoció i la perfecta versemblança que les seves obres traspuen. Però es tracta d'una autobiografia literària, i així, si hi ha un component essencial sempre, la pròpia vida, n'hi ha un altre d'igualment fonamental, la literatura; una literatura que, d'una manera progressiva, a mesura que la vida perdi interès, hi anirà ocupant un lloc central. (Arnau 1988c, 85-86)

[77] Parlar de fets paral·lels entre l'obra i la vida de Mercè Rodoreda té un fonament evident, plenament justificable a partir dels nombrosos detalls que hi trobem en les novel·les. Carme Arnau en diversos articles ha apuntat aquesta interrelació; destaquem el fragment següent de l'article "Vegetació i mort en la narrativa de Mercè Rodoreda": "De fet, la literatura i la vida avancen en Mercè Rodoreda estretament lligades, com s'esdevé en la literatura moderna, o en la literatura *tout court*." (1988, 125). D'igual manera, Carme Riera, en un article homenatge a l'escriptora, comentà que "sus personajes femeninos, puestos en pie de manera magistral, no son sino pura metonimia, prolongación de sí misma" (1983, 54).

Segons Arnau, els elements biogràfics perden força en l'esquema desenvolupat de novel·les posteriors. La ficcionalitat guanya progressivament importància davant del realisme més immediat, de tal manera que, com déiem en l'article "El simbolisme en la narrativa de Mercè Rodoreda", "en les primeres novel·les no hi ha encara un joc simbòlic, només realisme, fins i tot en els moments de major lirisme i expressió del medi natural" (Cortés 1995a, 100). Davant de la possibilitat de trobar elements personals en aquestes novel·les, ens caldrà fer un repàs de les fites biogràfiques principals de l'autora durant els anys trenta.

Rodoreda, nascuda l'any 1908, tenia vint-i-quatre anys quan publicà la seua primera novel·la. Tingué una infantesa marcada per la reclusió a la llar familiar a partir dels vuit anys, quan hagué de fer-se càrrec de l'avi Pere Gurguí. Als vint anys es casà amb l'oncle Joan Gurguí. Atesa la seua relació oncle-neboda els va caldre una dispensa del Vaticà per a casar-se. Poc temps després, el 23 de juliol de 1929, va nàixer el seu primer i únic fill, Jordi Gurguí i Rodoreda. Amb la vinguda de la República, Mercè va buscar treball per tal d'acabar amb la dependència exclusiva del seu marit. En la biografia que li féu Montserrat Casals s'esmenten les col·laboracions radiofòniques de Rodoreda gràcies als contactes del seu pare (Casals 1991a, 73). L'etapa que hi ha entre 1928 i 1931 està marcada per la monotonia i la vida a casa sense grans al·licients: "Tancada i desesperada, doncs. Com tanta gent, però ella amb ganes de sortir-se'n" (Ibarz 1991a, 32). Segons diu Montserrat Casals en un article anterior (1987, 34), Rodoreda pren la decisió d'escriure una vegada és casada i mare de família; el desig de fugir de la quotidianitat pot ser ben bé la motivació per prendre una decisió de tanta importància. La memòria d'Anna Murià[78] ens ha

[78] La relació entre totes dues sembla força interessant per tal de valorar les opinions oferides en la relació epistolar, publicada en part en el volum *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956* publicat l'any 1985, ja que a banda de treballar juntes en la Institució de les Lletres Catalanes, relació que es reforçà en els primers

reportat un perfil força interessant de l'escriptora en els anys en els quals començà a escriure, encara que la vida familiar obstaculitzava el seu camí literari; llegim les paraules de l'escriptora amiga:

> De tota manera, penso que devia trobar feliç compensació a les possibles penes en l'esforçada dedicació i el goig del lliurament a la vocació literària. (En servo la visió, o la impressió a la memòria, del que em digué allà a Roissy: ja en els seus principis de narradora, a altes hores de la nit, a la matinada, si l'excitava una idea solia alçar-se del llit conjugal i posar-se a escriure.) (Murià 1991, 9)

Hem de tenir en compte que l'abril del 1931 es va proclamar la República, una fita clau en la qual les dones assoliren un grau major d'igualtat social. Carme Arnau (1992b, 33), en la primera biografia que redacta sobre l'escriptora, ens recorda diverses mesures polítiques que afavoriren la integració de la dona en la societat: l'obtenció del dret de vot, la llei del divorci, etc. El desenvolupament de la Segona República Espanyola coincideix amb l'època de començament de l'activitat literària de l'autora, una època força important en la trajectòria cultural i artística de Catalunya en consonància amb els nous corrents europeus, com bé recorda Anna M. Saludes en el pròleg de l'edició italiana d'~~*AM*~~:

> Poco prima dei vent'anni iniziò a scrivere racconti e riuscì a essere pubblicata in giornali e riviste dell'època, proprio nel momento in cui la vita culturale catalana, specie nella capitale, si esprimeva con forza e fervore notevoli dovuti in parte alla buona assimilazione dei modelli europei, ma anche alla situazione politica più democratica. (Saludes 1987, 6)

Així, malgrat les mancances formatives, Rodoreda se sent decidida a escriure, com ella mateixa afirma en el pròleg de ~~DH~~ (pàg. 5-6). Els textos reflecteixen els dubtes estructurals i estilístics derivats de la manca d'experiència literària. Segons podem veure a les biografies i a diversos testimonis[79], l'escriptora tingué un aprenentatge autodidacta, on el paper

---

moments de l'exili per motius personals, també tingueren una relació intel·lectual destacable. Les dues eren dones escriptores, un fet poc corrent en el moment; les primeres novel·les que publicaren coincidiren en el temps. Hem trobat fins i tot una ressenya crítica de Rodoreda a l'assaig *La revolució moral* (publicada per l'Editorial *Clarisme* l'any 1934) i a la novel·la *Joana Mas* d'Anna Murià.

[79] Citem principalment com a testimonis les entrevistes que li feren: Josep M. Castellet a *Els escenaris de la memòria* (1983); Carme Arnau i Dolors Oller (1986) "Una conversa amb Mercè Rodoreda"; i, finalment, Baltasar Porcel "Mercè Rodoreda o la força lírica", publicada l'any 1966.

del seu avi matern Pere Gurguí fou fonamental[80]. La seua infantesa vingué regida per l'omnipresència familiar, ja que, com ella reconeix, "mai no havia tingut amigues. Els meus amics eren els meus pares i els meus avis. Totes les nenes em semblaven tontes, aviciades, algunes amb massa ganes de fer el savi".[81] La família afavoreix la formació cultural i social de la petita[82]; Rodoreda dóna mostres a l'època d'un sentiment clarament patriota, una referència del qual és el text següent del llibre *Polèmica* que féu amb Delfí Dalmau:

> abans que res, i per damunt de tot, em sento catalana, i, com a catalana, patriota. No amb patriotisme de bandera barrada exhibida, ni d'abrandaments momentanis. M'hi sento pregonament, profundament, i mai no en parlo (1934, 19)

Aquest sentiment el trobarem en les heroïnes i els herois de les primeres novel·les de l'autora: són dones i homes conscients de pertànyer a una realitat cultural i política concreta. En diverses escenes contemplem la idealització que Catalunya té en els personatges; pensem, per exemple, en la recreació que fa la jove Cinta, que està boja a causa d'un desamor, en el poble de ~~HNF~~, d'un fictici rei de Catalunya (pàg. 67). Catalunya és un fet cultural important per a l'autora i per als seus personatges, els quals se senten preocupats per diversos esdeveniments històrics coetanis a l'acció, com "les bombes que esclataven per totes les barriades de Barcelona", un assumpte que preocupa el matrimoni protagonista d'~~UD~~ (pàg. 31).

Pel que fa al context històric, no hem d'oblidar l'etapa en què foren escrites les quatre primeres novel·les de Rodoreda, que coincideix històricament amb els governs de la II República Espanyola i l'esclat i el desenvolupament de la guerra civil. És una època històrica de gran

---

[80] Segons les paraules de Montserrat Casals: "La seva formació cultural i literària no és altra que la rebuda del seu avi i del seu pare" (1987, 34).

[81] "Imatges d'infantesa", *Serra d'Or* (maig-juny 1982), pàg. 31 (AMR 6.1.6.1.14).

[82] Per a aprofundir en el coneixement de l'ambient familiar de la jove Mercè Rodoreda, podeu consultar les entrades bibliogràfiques ressenyades com a "Estudis biogràfics" dins del capítol 1.1.1 "Els estudis de l'obra de Mercè Rodoreda" del nostre treball.

transcendència per a la cultura social i política de Catalunya a causa de diversos fets històrics que podem sintetitzar en els següents:

a) Revifament cap a l'any 1928 del catalanisme polític i del sindicalisme anarquista, que contribueixen a acabar amb la monarquia d'Alfons XIII i el govern dictatorial de Miguel Primo de Rivera.
b) Victòria republicana en les eleccions municipals de 1931 que legitimen la institucionalització de la II República.
c) Constitució de la Generalitat de Catalunya amb un govern d'Esquerra Republicana governat per Francesc Macià i per Lluís Companys.
d) Victòria del Front Popular en les eleccions de febrer de 1936 a l'Estat Espanyol. A Catalunya venç el Front d'Esquerres que restableix el govern anterior de la Generalitat de Catalunya.
e) Aixecament militar del 18 de juliol de 1936 contra el govern republicà al qual no s'adhereix Catalunya. Guerra Civil.

Rodoreda visqué, doncs, un moment històric de gran intensitat, augmentat per l'esclat de la guerra l'any 1936, que provocà el reforçament del paper de la dona en la vida pública. És fonamental el treball que exercí Rodoreda en la Institució de les Lletres Catalanes, creada per la Generalitat de Catalunya durant la guerra. De seguida entrà en contacte amb les principals figures literàries del moment[83], com ens ho recorda l'escriptora i amiga seua Anna Murià (1985, 14-15). Des dels seus inicis literaris, Rodoreda va connectar amb el món intel·lectual català i va iniciar un esforç personal de superació del seu producte escrit per tal de convertir-se en una professional de la lletra. Des dels inicis com a narradora, desitja ser escriptora i és conscient de l'esforç que això significa; així ho expressa a *Polèmica*:

> Pensar superar-me? Si no pensava fer-ho ja hauria plegat abans de començar. I si la ratlla dels mediocres em priva el pas, us asseguro que em resignaré, perquè en sé molt, però trigaré tant com podré a donar-me per vençuda, puix que tinc per companys, una voluntat que estimo molt, una constància que em simpatitza granment, una tenacitat que m'enamora i una manca de talent admirable com a defecte essencial. Aquestes quatre coses juntes poden més que no us penseu. (*Polèmica*, 84-85)

Hem de citar un altre fet important en l'activitat cultural de Rodoreda en aquests anys. Per l'agost del 1936 es va formar l'Agrupació d'Escriptors Catalans, adscrita a la UGT, que va reunir la major part dels escriptors i artistes catalans que es quedaren a Catalunya durant la guerra civil. Rodoreda, com altres autors destacats (F. Trabal, Joan Prat, X. Benguerel,

[83] Ja veurem més endavant la importància del coneixement d'escriptors com F. Trabal, Josep Carner, o el mateix Joan Prat "Armand Obiols", que posteriorment esdevindrà el seu company sentimental.

J. Moragues, J. Oliver, etc.), hi formà part. Prompte començaren les emissions radiofòniques on els associats participaven activament, com assenyala Maria Campillo en l'estudi i edició d'aquests textos, amb unes "intervencions periòdiques (setmanals, aproximadament) sobre un tema relacionat, sempre, amb l'actualitat: la posició dels escriptors, la renovació de les concepcions culturals, l'esdevenidor de la novel·la, etc." (Campillo 1994a, 54). La nostra autora va parlar en dues al·locucions radiofòniques sobre el paper de la dona en la revolució: "La dona i la revolució" i "Jardins". El primer, que va ser radiat el 22 d'octubre de 1936, tractava el tema polèmic de la participació de la dona als fronts de combat.[84] El periòdic *Treball*[85] publicà en portada la primera conferència el dia 23 d'octubre de 1936[86], recentment iniciada la guerra; s'hi ressaltà la pertanyença de l'autora a l'Agrupació d'Escriptors Catalans de la UGT. Rodoreda justifica la reacció del govern republicà envers l'atac del bàndol nacional amb aquestes paraules: "no és pas la venjança qui ens guia, sinó la necessitat de justa defensa. No és hora d'encendre passions, sinó de procedir amb dignitat i fer ús d'un màxim de disciplina. Dignitat en l'actitud, en les paraules, disciplina en els fets" ("La dona i la revolució", *Treball*, 23.10.36). Seguint el text de la conferència, observem com Rodoreda opina que les dones són una peça clau en l'evolució del combat, però "al front, amb fusells, no!", "són els homes qui han de guanyar la guerra i que, qui els ha d'empènyer i encoratjar en la lluita cruenta són les dones abnegades que a la reraguarda treballen per a ells i formen l'exèrcit de la seguretat" (*Treball*, 23.10.36). És evident el contingut dogmàtic del discurs. La reflexió nacionalista també és present en el text: "És per

[84] Vegeu Campillo, Maria, "Mercè Rodoreda: dues conferències radiades durant la guerra civil" (1994a).
[85] Aquest diari es va publicar per primera vegada el 21 de juliol de 1936. Va ser editat pel comité d'enllaç dels partits obrers catalans, que constituïren posteriorment el Partit Socialista Unificat de Catalunya. Amb el parèntesi de la victòria del bàndol nacional en la guerra, va reaparéixer clandestinament l'any 1942. En l'actualitat encara s'edita.
[86] També es publicà en el periòdic *L'instant* a l'endemà de l'edició de *Treball*.

Catalunya, sobretot, que lluitem, per aquest immens esperit de catalanitat irreductible, per la nostra llengua que ha estat i serà la més tallant arma de combat, per la nostra Universitat, per la nostra cultura" (*Treball*, 23.10.36).

El segon text, "Jardins", va ser escrit arran de la crisi txeca de finals del 1938[87]. Maria Campillo, en l'edició crítica d'aquestes al·locucions (1994a, 55), creu que va ser radiat possiblement el 7 de desembre de 1938.[88] El discurs de Rodoreda tracta la situació política centroeuropea a partir del record de la bellesa dels jardins de Praga quan l'escriptora, juntament amb Francesc Trabal, hi estigué pel congrés del Pen Club poc abans del fet històric adduït. L'autora contraposa la felicitat que sentí a Praga a la desgràcia de la guerra a l'Estat Espanyol: "Ara, mentre escric, passen davant dels meus ulls els jardins que aquest estiu vaig veure, mentre els avions, aquí, arrassaven els tarongerars de llevant" ("Jardins"; Campillo 1994a, 60). El text, eminentment descriptiu, trenca[89] a partir d'aquesta afirmació el seu ritme, per tal de fer la darrera reflexió del text en la qual expressa l'enyorança de la felicitat passada: "Voldria tancar dintre el meu record, encara que en el record hi hagués mentides totes les flors de tots aquests jardins, i estrènyer-les contra mi, sense flors, només amb les que, de lluny, el meu pensament hi posi" ("Jardins"; Campillo 1994a, 61); aquestes són les paraules finals de l'al·locució.

Com podem veure, l'exercici literari té uns efectes immediatament positius per a la personalitat de l'autora, ja que és un mitjà d'expressió i de reafirmació personal força important. Carme Arnau confirma en la primera biografia sobre l'autora aquest fet:

---

[87] Es tracta de la referència a la invasió alemanya de la regió dels sudets txecs (al nord del país).

[88] No hem localitzat cap còpia original d'aquesta conferència. L'hem poguda llegir gràcies a la reedició feta per Maria Campillo en l'article adés esmentat.

[89] La forma verbal *escric* significa la inflexió temporal del text. Tot el discurs es mou dintre dels paràmetres del passat, del record. Ara l'autora identifica la situació forània, la invasió nazi dels sudets txecs, amb la realitat del seu país.

> Per a Mercè la literatura serà el camí de l'evasió en un doble sentit. D'una banda perquè escriure representarà obrir una porta per escapar del tancament: «Escriure és una fugida, això tan vulgar que es denomina evasió», va apuntar en una entrevista. Inicialment, però, serà per a ella, també la manera de denunciar la situació de la dona a Catalunya, en general, i la seva, molt en particular, en un moment en què la dona enceta el camí de l'alliberament personal (Arnau 1992b, 26)

Rodoreda viu moments personals difícils que no li impedeixen el treball literari i periodístic. Es crea, a poc a poc, com podem llegir a la biografia que li féu Montserrat Casals, "la necessitat d'una fugida física de l'entorn familiar" (1991a, 73). Segons assegura la biògrafa, les relacions entre el matrimoni es deterioren a partir de la dedicació literària de la dona. El conflicte, possiblement, es va agreujar a partir de les preteses infidelitats de la Mercè (Casals 1991a, 74-79). Possiblement l'any 1934 va conéixer un personatge cabdal per a la seua evolució: Andreu Nin, el polític i intel·lectual que col·laborava i feia traduccions del rus a Edicions Proa, on Rodoreda publicà ~~UD~~. Algunes estudioses de l'autora han assenyalat la relació amorosa existent entre tots dos (Ibarz 1991a; Casals 1991a). En aquest sentit Anna Murià, en l'article que s'inclou en l'edició de la correspondència amb l'escriptora (1991, 11-14), destaca l'empremta que Nin va deixar en el temperament personal i literari de l'autora[90].

D'igual manera, com ho destaca Montserrat Casals en l'article "El «Rosebud» de Mercè Rodoreda" (1987, 35), el contacte amb el grup de Sabadell (Francesc Trabal, Joan Oliver i Armand Obiols)[91] és bàsic per tal d'entendre els inicis literaris de l'escriptora, qui va conéixer els seus integrants en la Institució de les Lletres Catalanes l'any 1937. L'empremta

---

[90] A tall d'exemple de la importància de la influència de l'intel·lectual en Rodoreda, com ens confirma Mercè Ibarz (1991a, 45), Andreu Nin va traduir *Anna Karènina* de Tolstoi, una obra que la colpí especialment.

[91] Carme Arnau en l'estudi *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938)* de l'any 1987 sintetitza les principals aportacions d'aquests escriptors: "es caracteritzà per la voluntat d'innovació i, més encara de provocació, tant en el terreny literari com en el de l'actuació personal, en tractar de somoure amb una actitud desafiadora les aigües estancades de la societat sabadellenca i, de retop, de la catalana." (pàg. 121). Per la seua banda, Josep M. Balaguer (1996, 67) destria dues constants en les produccions d'aquest grup literari: *a)* una clara tendència a l'estirabot i a la plagasitat; *b)* una voluntat de construcció cultural força respectuosa amb determinats elements, personatges, institucions i programes de la tradició catalana recent.

d'aquests autors en l'escriptora i en el món cultural del moment és important; en "El aliento poético de Mercè Rodoreda" de Montserrat Roig (1973), es comenta que els integrants del grup de Sabadell "eran gente muy culta. Y es que durante la República había una auténtica vida catalana, más brillante [...]. Yo no sé qué hubiera sido de todos esos escritores si las cosas hubieran sido de otra manera...".

Mercè Rodoreda, ens ho confirma Mercè Ibarz en la biografia que li féu (1991a, 52), es dedicava paral·lelament als quefers polítics. Així estava afiliada a l'Agrupació d'Escriptors Catalans (UGT) com la major part dels autors catalans. Va col·laborar decididament en els organismes culturals, creats per la Generalitat de Catalunya per tal de concentrar els escriptors catalans que donaven suport al govern institucional: pels matins al Comissariat de Propaganda i per les vesprades en la Institució de les Lletres. En el marc d'aquest últim organisme, com hem vist, va fer propaganda política per ràdio. En aquesta època de guerra, el paper social de les dones es va veure potenciat; així ens ho descriu Rodoreda en "Trossos de cartes" (*Companya*, 4, 01.05.37, 10), un conte en forma epistolar que reflecteix els pensaments d'una noia davant els fets del moment:

> Diuen: sigueu abnegades, estímul per als qui lluiten, companyes dels companys en les hores greus... Doncs, no! Si jo no sé res de tu, tant me fa la guerra i la revolució i tot el món sencer, cada dia més lleig! (AMR 6.1.2.128).

La protagonista es rebel·la, vol tenir una actitud activa en la crisi bèl·lica. L'autora, com moltes dones de l'època, participa decididament en el suport de la causa republicana.

Sembla també interessant la relació establerta amb Francesc Trabal[92], secretari de la Institució de les Lletres Catalanes, i membre actiu del grup

[92] La connexió amb Trabal arriba fins i tot a localitzar l'escriptor en el jurat que atorgà el premi Crexell l'any 1937 a ~~AM~~, segon ho podem constatar en l'edició original de la novel·la de l'any 1938..

de Sabadell. En la biografia de l'escriptora, Mercè Ibarz (1991a, 55) relata la possible relació amorosa establerta entre tots dos arran de la visita a Praga per la reunió del Pen Club Internacional, on anaren l'any 1938 en representació del Pen Club-Centre Català.

Per tant, les motivacions bàsiques que Rodoreda tingué per a dedicar-se al treball literari i periodístic foren una conjunció de tres factors:

a) Raons estrictament personals: necessitat d'alliberament econòmic, enmig d'una situació familiar conflictiva. Reforçament de la personalitat.
b) Raons culturals: el desig de fer narrativa en un moment en el qual era escassa en la nostra cultura.
c) Raons socials: l'afirmació de la condició d'igualtat de la dona en el procés de redreçament cultural. Afirmació del sentiment patriòtic.

És interessant contrastar les afirmacions anteriors amb l'argument que dóna la mateixa escriptora l'any 1982 en una entrevista sobre els motius que la iniciaren en el camí literari:

> El escribir para mí era una necesidad. En mi juventud un autor catalán escribía por dos motivos: porque tenía ganas y, bastante, por patriotismo. No escribíamos ni por el dinero, ni para la gloria, porque ambas cosas no se podían conseguir en aquellos momentos. (Rius 1982. AMR 6.4.2.28)

Amb aquests condicionants, Rodoreda enceta una etapa (1932-1938) en la qual publicà cinc novel·les (les quatre primeres de les quals són objecte del nostre estudi), però com diu Montserrat Casals en la biografia de l'autora, "en té força més d'escrites i d'anunciades[93]. Carme Arnau en la biografia del 1992 apunta l'heterogeneïtat estilística de la producció primerenca de l'autora:

> De fet, l'autora busca un estil personal, però, lògicament, es mou a les palpentes, per la manca d'experiència juvenil i, alhora, per unes circumstàncies personals poc favorables. (Arnau 1992b, 33)

[93] Cal recordar que l'escriptora escriu també, a banda de la producció periodística que després analitzarem, diverses narracions breus, algunes de les quals són recuperades en *Semblava de seda i altres contes* (1978). Així, per exemple, hem pogut trobar i consultar contes publicats en revistes de l'època com: "La noia del pomell de camèlies", *La Revista*, núm XXI, juliol-desembre 1935, pàg. 38-41 (AMR 6.1.2. 146-149); "Els carrers blaus", *Companya*, vol. I, 11.03.37; "Una tarda de pluja", *Companya*, 19.07.37; "Camí de la guerra", *Moments*, juliol 1937; "En una nit obscura", *Revista de Catalunya*, 82, 15.01.38, pàg. 69-76; "Uns quants mots a una rosa", *Meridià*, 2, 21.01.38, pàg. 6; "Sònia", *Meridià*, vol. I, 8, 04.03.38, pàg. 5; "L'hora més silenciosa en el diari d'un soldat", *Meridià*, 19, 20.05.38, pàg. 5; "Carta d'una promesa de guerra", *Meridià*, 23, 17.06.38, pàg. 3. Hem d'afegir-hi igualment els contes infantils apareguts en *La Publicitat* (1935-1936), dels quals en parlarem tot seguit.

L'activitat, per tant, és contínua en aquests anys. En l'edició de *Sóc una dona honrada* (1932), anuncia tres novel·les en preparació, que finalment no arriben a tenir una entitat suficient per a ser publicades: *Jo sóc!!!*, *Lluna de mel*, *El que fa la fam*. Diversos projectes, doncs, per a una nova etapa.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

1.2.2 Panorama de la narrativa catalana dels anys trenta: la represa del gènere

L'obra narrativa de Mercè Rodoreda de la primera època s'inclou en l'etapa de revifament de la producció novel·lística de la literatura catalana després del parèntesi que significà el noucentisme. És, per tant, un exponent del trencament de la tendència iniciada a partir de 1906, amb el triomf del corrent noucentista, quan es desenvolupà una crisi en la producció de novel·les. Eugeni d'Ors, un dels principals teòrics del moviment, denuncia la problemàtica d'aquest gènere, al nostre país i a la resta d'Europa, des d'una de les seues *gloses*: "Sobre la novel·la" (22.06.06). Segons indica Alan Yates en *Una generació sense novel·la?* (1975), les tesis del noucentisme eren totalment contràries a les del modernisme, per la qual cosa els representants d'aquest moviment, normalment novel·listes, foren exclosos des del principi en la mobilització política d'artistes i intel·lectuals per a la realització dels seus projectes (pàg. 113). Carme Arnau, en l'article "Crisi i represa de la novel·la", matisa la fermesa de l'afirmació de Yates sobre el rebuig inicial del noucentisme cap al gènere novel·lesc; segons l'autora (1987b, 9) els membres del darrer moviment menystingueren la novel·la de la mateixa manera que ho feren els simbolistes francesos, a causa de la seua condició bàsica de poetes[94]. Lluny de la rotunditat de les afirmacions d'Alan Yates, podem concretar una realitat: el noucentisme, com a moviment cultural, no potencià la novel·la, com tampoc el teatre, ja que la ficcionalitat del gènere no potenciava l'ordre i l'harmonia que preconitzava el moviment; per contra, la poesia coincidia inicialment amb aquests plantejaments. Maria Campillo

[94] Carme Arnau, en l'article citat, assenyala aquest motiu com a principal causa de la crisi de la novel·la: "Així, doncs, la crisi de la novel·la, àmpliament comentada i discutida i que podem situar en el tombant del segle, prové, bàsicament, d'unes idees estètiques molt ambicioses connectades estretament amb el simbolisme" (pàg. 9). Arnau també assenyala l'únic tipus de novel·la que el noucentisme, com el simbolisme francés, accepta: la novel·la poema d'Annunzio, el paral·lel català del qual són algunes obres en prosa d'Eugeni d'Ors.

en la introducció de l'antologia *El conte de 1911 a 1939* (1983, 12) ressalta el rebuig del noucentisme a la novel·la, no com a exponent exclusiu del moviment anterior, sinó pel lligam estret del gènere amb l'estètica realista que rebutja el moviment.[95] Es potencia d'una manera gairebé única la poesia, encara que el conte, amb una estructura semblant a la novel·la, tingué una gran acceptació, potser per la facilitat d'aquesta forma del discurs per a tenir un control rigorós de la seua llengua. M. Campillo, en l'estudi esmentat (1983a, 13), observa que el conte, a diferència de la novel·la, permet "de participar de la qualitat de «mirall imaginari» d'altres gèneres no narratius", i és que el conte, segons l'estudiosa, en cercar un efecte únic, s'acosta a la poesia en la característica de la simultaneïtat, és a dir, en la recreació directa d'aspectes concrets o parcials de la realitat.[96] En aquesta època podem destriar-ne diverses possibilitats: el conte narratiu, el conte imaginatiu i els contes per a infants; com ens recorda M. Campillo (1983a, 15) aquests últims van ser treballats per autors destacats del moment com Josep Carner, Carles Riba o C. A. Jordana.[97]

Per tant, com estem veient, el buit noucentista no afecta solament la novel·la sinó que afecta tota la prosa. I és que el vertader handicap del narrador català de l'època, no era solament la direccionalitat cultural i estètica del noucentisme, sinó sobretot la manca d'un model autòcton de prosa ductil —com molt bé han exemplificat Xavier Pericay i Ferran Toutain en l'assaig *El malentès del noucentisme* (1996, 108-125)—, que connectés amb l'oralitat i que deixés fora l'encarcarament lèxic i la sintaxi arcaïtzant que havien posat en circulació els noucentistes. "El problema de fons era la pèrdua de la imprescindible continuïtat d'una llengua literària

[95] En general, com indica Yates (1975, 116), els nous dirigents de la cultura d'aquesta època critiquen la novel·la modernista pel que fa a la llengua emprada, farcida de dialectalismes i ruralismes, que entra en conflicte amb l'objectiu noucentista de difondre les noves normes gramaticals.
[96] Campillo 1983a, 13-16.
[97] Com veurem tot seguit la nostra escriptora també s'hi dedicà entre els anys 1935-1936.

amb la parla tradicional" (Pericay/Toutain 1996, 15), afirmen els autors, després d'observar que el model de prosa dels noucentistes va nàixer bàsicament de les traduccions, la qual cosa, amb la voluntat de descastellanització a ultrança, va provocar la creació d'un model de llengua ben allunyada en ocasions de l'evolució pròpia de la llengua. No obstant això, hem de ressaltar la importància d'aquest moviment que féu possible la fixació d'un codi gramatical precís que dotava l'escriptor de l'eina imprescindible per poder traure el màxim profit de les seues capacitats creatives.[98]

No obstant això, la continuïtat del gènere, en l'àmbit de la literatura catalana, no es perdé del tot, ja que hi trobem algunes manifestacions concretes com la novel·la de Pous i Pagès *La vida i mort de Jordi Fraginals* (1912), amb unes característiques pròximes al noucentisme, que configuren allò que la crítica ha anomenat *antinovel·la*, segons ens explica Alan Yates en el capítol "L'escomesa contra la novel·la" del llibre anteriorment esmentat (1975, 119-146). Els principals novel·listes del modernisme continuen així construint textos segons les seues propostes, com és el cas de Prudenci Bertrana[99] i de Joan Puig i Ferreter[100].

En el període comprés entre 1917 i 1924 diversos factors promouen un canvi en la situació marginal de la novel·la catalana.[101] Primerament hem de tenir en compte el factor polític, dins del qual, com indica Alan Yates en *Una generació sense novel·la?* (pàg. 147-154), està el reconeixement emblemàtic de la novel·la per part de les forces d'oposició (petita burgesia i poble en general) contra la dominació del noucentisme, en

[98] Pericay/Toutain 1996, 21.
[99] En aquesta època publicà les obres següents: *Jo! Memòries d'un metge filòsof* (1925), *Tieta Claudina* (1929) i la trilogia *Entre la terra i els núvols* (1931-1948).
[100] En aquesta època publicà les obres següents: *L'home que tenia més d'una vida* (1925) i *El cercle màgic* (1929).

base al caràcter popular del gènere, un fet possible arran de la mort de Prat de la Riba, el líder de la Lliga i un dels majors defensors dels conceptes del noucentisme, l'u d'agost de 1917. La partida de Josep Carner i d'Eugeni d'Ors a l'estranger en aquests anys afebleix encara més la fortalesa del moviment.[102] Hem de tenir en compte igualment que el 1923 significa la proclamació de la dictadura del general Primo de Rivera, amb la complaença inicial del catalanisme conservador,[103] que aconseguí frenar la influència política, social i cultural dels polítics de la dècada anterior. Malgrat tot, la situació repressiva del govern, acabà reforçant el nacionalisme[104] a causa del moviment de repulsa que es generà, cosa que provocà ràpidament diverses conseqüències positives per a la cultura catalana, com és l'increment en la producció de llibres, segons ens indica Francesc Vallverdú en l'estudi comparatiu de les edicions d'aquesta època.[105] En efecte, la censura d'aquests anys afectà més la premsa que no les publicacions culturals, per la qual cosa l'edició i la venda de llibres no es veié gairebé influïda. Vallverdú, en l'article esmentat, indica un fet concret important en el redreçament de les publicacions catalanes, es refereix a l'Exposició del Llibre Català inaugurada a Madrid el 5 de desembre de 1927 on s'exhibiren unes sis mil publicacions, la qual cosa tingué uns efectes positius sobre els intel·lectuals liberals i provocà un impacte propagandístic durador.[106] Cal tenir en compte igualment la creació d'una plataforma dedicada a la difusió popular de la literatura catalana, "La Novel·la Nova", que malgrat no dedicar-se totalment a la publicació de novel·les, actualitzà les obres de diversos escriptors clàssics catalans segons la normativa fabriana: Víctor Català, Prudenci Bertrana, Narcís Oller,

---

[101] Com ens indica Jordi Castellanos en "El districte cinquè i la novel·la catalana dels anys trenta" (1982, 115): "la defensa de la novel·la serveix de catalitzador de les actituds antinoucentistes".
[102] Yates 1975, 171.
[103] Vallverdú 1977, 23.
[104] Vegeu M. Casacuberta 1995, 22.
[105] F. Vallverdú, "L'edició catalana de 1923 a 1930", *Els marges*, 9 (gener 1977), 23-50.
[106] Vallverdú 1977, 28-29.

Santiago Rusiñol, etc. L'impacte més positiu d'aquestes edicions fou la de tornar a fer circular entre els lectors dels anys vint textos anteriors de difícil accessibilitat. I, per últim, podem observar la importància social i econòmica de la neutralitat del país durant la primera guerra mundial que afavorí l'enriquiment de les classes socials catalanes, que provocà indirectament el mercat del llibre i el desenvolupament cultural, de tal manera que la demanda de novel·les fou cada vegada més forta.

El canvi social i cultural operat possibilita així el nou interés pel gènere narratiu. Inicialment es potencià la publicació d'autors anteriors al noucentisme, que es reintegraren culturalment al moviment a partir de les revisions lingüístiques dels seus textos. Es generà, doncs, un debat[107] en la cultura catalana[108] entorn a la necessitat de generar un model propi de novel·la, que es manifesta a partir de l'any 1925 en diversos textos. En primer lloc, podem trobar l'article de C. A. Jordana "Excursió de plaer pels

[107] Yates sintetitza les principals claus d'aquest debat en les paraules següents: "Fallida la promesa d'una novel·la noucentista, esdevé evident a partir del 1919 que qualsevol renovellament del gènere en català ha de dependre de dues condicions estretament relacionades. O bé cal esperar l'arribada de talents nous, prou distanciats i lliures dels efectes de la bancarrota i crisi de la novel·la per a poder conrear-la de nou, sense el prejudicis o l'autoconsciència limitadora de l'estètica noucentista. O bé la revifalla ha de dependre d'una rehabilitació dels ex-novel·listes: la reintegració cultural d'aquelles forces que, sobrevivint a la liquidació del Modernisme, poguessin encara reemprendre la tasca interrompuda al voltant del 1911." (1975, 167)

[108] Paral·lelament, en la literatura castellana, s'esdevé un debat sobre les condicions actuals de la novel·la, davant la realitat de l'escassa producció del gènere en aquesta llengua. Les notes que encapçalen el llibre de Pío Baroja *Las figuras de cera* en el periòdic *El Sol* foren contestades per José Ortega y Gasset en l'assaig *Ideas sobre la novela* (1925). Baroja contrasta les opinions del pensador en la introducció d'una altra novel·la seua, *La nave de los locos* (1925). Els autors parteixen d'una evidència, la minva de les vendes de les novel·les arran de la disminució de la demanda. Ortega y Gasset justifica aquesta crisi a l'acabament del gènere, ja que el públic prefereix més llibres amb major contingut ideològic. En *Ideas sobre la novela*, Ortega y Gasset (1925, 22-24) critica l'evolució negativa de la novel·la com a gènere des de la seua plenitud del segle XIX, ja que s'ha abandonat el gust per l'aventura, un tret essencial en la novel·la, un fet que evidencia un esgotament en la recerca de nous temes per part dels novel·listes del moment. El pensador opina que "el interés dramático es una necesidad psicológica de la novela" (Gasset 1925, 37) i que aquest, juntament amb l'acció, s'han perdut en la novel·la actual. En aquest assaig perfila la seua concepció sobre el gènere: l'autor de la novel·la ha d'aïllar el lector de l'horitzó real i empresonar-lo en el món imaginari de l'obra (Gasset 1925, 44), i el creador modern ha oblidat la capacitat d'evasió del lector i ha intentat afegir intencions trascendentals en el text novel·lístic, la qual cosa contradiu l'origen del gènere (Gasset 1925, 45-46).

Baroja, per la seua banda, critica la concepció hermètica del gènere que fa Ortega y Gasset. Sense negar la crisi de la producció novel·lística en castellà, ofereix una idea contraposada del gènere: la producció novel·lística no està acabada, és possible encara trobar temes nous amb els quals s'identifique el lector (Baroja 1925, 74-75). Baroja no entén que la novel·la haja d'abandonar els continguts trascendentals, ja que no hi ha un tipus únic de novel·la (Baroja 1925, 72).

camins de la prosa catalana" on es fa un balanç de la literatura catalana en el primer quart de segle. S'hi apunta la diferència entre prosa, conte i novel·la i es destaca la mancança en aquesta última d'una figura novel·lística patriarcal.[109] En el mateix any situem també dos articles de Josep M. de Sagarra, "La por a la novel·la" i "La utilitat de la novel·la", que originen un debat interessant on participen escriptors de l'època com Josep Pla[110] o Joan Estelrich[111]. La importància d'aquests articles és assenyalada per Anton M. Espadaler *et alii* en la seua *Història de la literatura catalana* (1993) de la manera següent:

> se suggereixen distintes respostes, conscients que el camí d'assentament de les lletres catalanes quedava afeblit si no es normalitzava també en el terreny de la narrativa. Aquests articles tingueren la virtut de despertar l'interès cap al gènere i de provocar la reflexió sobre les característiques que la novel·la, sense tradició estable, amb un excessiu llast ruralista, amb uns lectors potencials mantinguts en bona mesura a base de traduccions, havia de tenir en el futur i amb la mirada fixa en els models estrangers. (pàg. 239)

Per últim, cal citar la conferència de Carles Riba del 5 de juny de 1925, "Una generació sense novel·la", publicada en dues parts a *La Veu de Catalunya*. Segons Alan Yates (1975, 193-198), la crida de Riba es fa des de les postures d'un noucentista que no vol veure les conseqüències del moviment, per la qual cosa no desestima la creació novel·lística com a una manifestació pròpia de la cultura literària. La conferència de Riba no fa sinó confirmar i concloure el debat sobre la novel·la d'aquesta època.[112]

Estem d'acord amb l'avís que fa Arthur Terry en la *Introducció a la llengua i la literatura catalanes* (1977, 198-206): el canvi de tendència en

---

[109] Consulteu Yates 1975, 171.

[110] Segons llegim en el llibre citat d'Alan Yates (pàg. 179), Josep Pla respon a la provocació del segon article de Sagarra amb un altre titulat "Per una editorial independent". Pla presenta la nova Editorial Diana que pretén dedicar-se a la novel·la.

[111] Yates valora especialment l'article d'aquest autor "Per la novel·la nostra" publicat a *La Veu de Catalunya* el dos de maig de 1925, ja que declara sense reticències la paràlisi del gènere a conseqüència del noucentismes i els efectes negatius en l'evolució literària catalana.

[112] Hem de tenir en compte les prevencions que Jordi Castellanos fa sobre la consideració d'aquesta conferència com a punt de partida del gènere novel·lesc durant els anys vint. És evident que la intervenció de Riba es pot considerar com un referent importantíssim en el reviscolament del gènere i en la creació del premi Crexells, però no hem de caure en el parany del distorsionament de les seues paraules que es produí ja des dels coetanis de Riba. Consulteu J. Castellanos "Carles Riba i la novel·la"

la producció novel·lística no es deu només a l'acció de Josep M. de Sagarra i de Carles Riba, hi ha un seguit de fets conjunturals que afavoreixen la transformació de la vida catalana del moment. Aquest és, per tant, l'ambient literari en la Catalunya de finals dels anys vint. És cert, doncs, que a partir del 1925, es manifesta una preocupació teòrica sobre el gènere novel·lesc, s'inicia un seguit de publicacions periòdiques i es potencia la creació de premis i de publicacions autòctones; aquest fet afecta paral·lelament al conte, de tal manera que, com indica Maria Campillo en l'antologia esmentada (1983a, 19), troba un revifament significatiu dins de les tres línies inicials que també desenvolupa la novel·la: la reaparició dels narradors modernistes, la narració psicologista i la narració humorística o desmitificadora. El retrobament dels novel·listes anteriors al noucentisme és prompte superat per un allau d'escriptors i d'escriptores, molt joves, que inauguren una etapa brillant del gènere que arribarà fins als anys setanta. Dins d'aquest grup generacional es troba Mercè Rodoreda. La mateixa escriptora comenta aquesta situació en un dels articles periodístics anteriorment comentats, "*Joana Mas*, per Anna Murià" (*Clarisme*, 12.05.34). Vegem aquestes paraules:

> Hem seguit amb força d'interès, el renou aixecat al voltant de les declaracions antinovel·lístiques de Josep Pla i de Manuel Bruent. Les seves guitzes contra la novel·la, cal agrair-les.

L'autora es regracia dels comentaris contraris al gènere d'aquests escriptors catalans, com també dels suggeriments ben intencionats de Rafael Tasis, ja que accentuen l'interès del públic pel gènere. Aquesta és la conclusió en l'article de Rodoreda: "Ens calen novel·les. [...] en el moment actual, el que ens cal, és que es llegeixi, i en català" (*Clarisme*, 12.05.34); tot seguit anima els detractors de la novel·la citats perquè escriguen novel·les.[113] I

(1986b, 255-263), M. Casacuberta "Gènesi i primera adjudicació del Premi Crexells" (1995, 22-23 sobretot) i M. Campillo "La literatura i les institucions literàries. La novel·la" (1998, 135-136).

[113] Els comentaris d'Ortega y Gasset i de Pío Baroja abans esmentats també apunten en aquesta direccionalitat de la novel·lística castellana. El fet que es genere aquesta polèmica ja indica que s'és conscient del canvi que està produint-se en la mentalitat del públic consumidor de novel·les a l'època. Francisco Flores, autor del pròleg de *La nave de los locos* feta l'any 1996, entén que l'any 1925 és "un

així és, els escriptors catalans decideixen construir novel·les, encara que no siga el gènere en el qual es troben més còmodes,[114] sempre des de "l'ombra vigilant i protectora del noucentisme" (Pericay/Toutain 1996, 116), que els obliga sovint a expressar-se en un llenguatge anacrònic, "un llenguatge que és la plasmació simbòlica dels valors que han entrat en decadència a tot Europa i, en conseqüència, les temptatives avantguardistes no poden tenir a Catalunya el paper revulsiu que tenen a les cultures veïnes." (Pericay/Toutain 1996, 116).

Vist aquest preàmbul, cal destacar el canvi produït en el món cultural català entorn a la creació d'un reviscolament del gènere novel·lístic, del qual les paraules anteriors de Rodoreda en la ressenya de *Joana Mas* d'Anna Murià són un exponent. Podem destriar aquests altres factors que ens sembla afavoriren la represa novel·lística dels anys trenta:[115]

a) la configuració d'un públic consumidor de novel·les en català.[116]
b) la creació d'editorials catalanes dedicades en part a la traducció de novel·les estrangeres (clàssiques i modernes):[117] Biblioteca Catalònia ("Les Ales Esteses", "Biblioteca Univers"), Edicions Diana, Edicions Proa ("A tot vent")[118], Editorial Barcino.

---

año de encrucijada: por un lado, todo ese gran cuerpo que forma la novela del siglo XIX se ve abocado a la dispersión de la manera de hacer que impone el vanguardismo de los nuevos tiempos" (1996, 56), i les propostes d'Ortega i de Baroja responen a dues maneres diferents d'encarar el canvi: el primer és reticent als canvis del gènere i preconitza la seua permanència clàssica, el segon enyora com a romàntic els mètodes anteriors.

[114] Pericay/Toutain 1996, 113.

[115] El redreçament de la novel·la ve acompanyada del creixement espectacular de les publicacions en català durant la dècada dels anys vint, la qual cosa significa que el 1930 el 10 % de llibres de l'estat corresponen a la nostra cultura, un percentatge paral·lel a l'11,85 % relatiu als habitants de la població de Catalunya respecte a l'estat. Aquestes dades provenen de l'article adés esmentat de F. Vallverdú (1977, 34-36).

[116] F. Vallverdú (1977, 43-44) indica el perfil sociològic del lector en català de l'època: no pertany ni als estrats superiors ni als inferiors, a causa de l'animadversió a la llengua en el cas dels primers, o bé al desinterés envers les temàtiques dels llibres en el cas dels segons, que en molts casos presentaven també problemes d'alfabetització. Aquest lector model amplia el seu espectre a partir de l'aplicació de la política educativa de la Generalitat en la dècada dels trenta (Vallverdú 1977, 44).

[117] És important destacar la funció de gran part dels escriptors d'aquests anys en la traducció de molts textos europeus. Hi ha, per tant, una important vinculació d'aquests escriptors amb el món del periodisme i de la traducció editorial; i és que, com diuen X. Pericay i F. Toutain (1996, 249), "periodisme i traducció tenen en comú el fet de ser pràctiques d'escriptura amb problemes d'expressió molt similars als que plantegen la narrativa o l'assaig, però que en general se solen deixar fora del clos literari.".

[118] Aquesta fou l'editorial més important de l'època. La direcció literària de la col·lecció de novel·la "A tot vent" fou encomanada a Joan Puig i Ferreter. Recordem que en aquesta col·lecció fou publicada, a petició del director, la tercera novel·la de Rodoreda, ~~UD~~.

c) la millora de la distribució dels llibres,[119] com és el cas de la fundació de la Llibreria Catalònia el 1924 i la creació de la xarxa de biblioteques públiques fetes per la Mancomunitat entre el 1918 i el 1925 i ampliades pel govern de la Generalitat des del 1931.
d) l'actitud favorable dels diaris[120] i de les revistes.[121]
e) la creació de col·leccions dedicades íntegrament a la publicació de novel·les: col·lecció "Univers", "Quaderns Literaris".
f) la institució de premis de novel·la (com el premi Crexells[122]).
g) la millora de les condicions professionals dels escriptors a causa del major dinamisme editorial i de la possibilitat d'aconseguir un segon ofici remunerador com el periodisme.[123]

Ens sembla que un dels factors[124] més importants és la consolidació d'un públic lector que sol·licita narracions en català autòctones. Joan Triadú especifica l'efectivitat d'aquest factor en *La novel·la catalana de postguerra* (1982):

> alhora una certa, progressiva i desitjada expansió de la lectura en català portava també les novel·les catalanes a un públic lector menys exigent de la "perfecció" i de la singularitat i més addicte a un concepte i a uns models de novel·la de menys qualitat formal i més expressius en els continguts. Aquest caràcter més popular i de gent que s'ha fet ella mateixa una cultura, del públic lector, volia una novel·la "humana" i de denúncia social. (pàg. 14)

Carme Arnau en l'article "Crisi i represa de la novel·la" de l'any 1987 completa aquesta informació amb l'avís del nou públic que té el gènere novel·lesc: les dones. L'alliberament progressiu i la instrucció d'aquestes afavorí l'aparició d'una lectora preparada que reclamà un espai important entre el públic. Arnau justifica així l'aparició de la trilogia de Carles Soldevila, *Fanny* (1929), *Eva* (1931) i *Valentina* (1933), dirigida a les capes populars femenines.

---

[119] Francesc Vallverdú indica que el 1927 hi ha molts editors que encara venien un 80-90 % de la seua producció directament als lectors (1977, 41).

[120] Segons afirmen X. Pericay i F. Toutain la importància de la proliferació del periodisme català en la dècada dels vint és un factor bàsic en la complementació formativa dels narradors de l'època perquè va contribuir "a recuperar el col·loqui entre l'escriptor i el lector" (Pericay/Toutain 1996, 133), un dels trets que, segons els autors d'*El malentès del noucentisme* (1996, 22), caracteritzen la *prosa del 25*. No oblidem tampoc, com ha indicat Francesc Vallverdú en l'article "L'edició catalana 1923 a 1930" (1977, 37), que l'exercici periodístic possibilitava una font d'ingressos que les edicions no sempre asseguraven als seus autors.

[121] Consulteu, entre altres, "Notes sobre *El Matí*" de Maurici Serrahima, *Els Marges*, 6 (1976), pàg. 111-119.

[122] Vegeu M. Casacuberta, Margarida, "Gènesi i primera adjudicació del Premi Crexells. Notes sobre cultura i novel·la en el tombant dels anys vint als trenta", *Els Marges*, 52 (març 1995), pàg. 19-42 i I. Cònsul, "Sobre la història del premi Crexells", *Serra d'Or*, 402 (juny 1993), pàg. 35-37.

[123] Vallverdú 1977, 37-40.

[124] Vicenç Llorca en el capítol que dedica a aquesta època dins de *Panorama de la literatura catalana* destaca la importància de tres d'aquests factors en el reviscolament del gènere narratiu: el triangle autor/editor/lector (Llorca 1997, 28).

Hem d'incidir igualment en la importància de la creació del premi Crexells en el panorama creador de l'època, especialment en el cas de la nostra escriptora, ja que s'hi presentà dues vegades, com hem indicat anteriorment (~~DH~~, 1932; ~~AL~~, 1937). Com podem llegir en l'article de Margarida Casacuberta "Gènesi i primera adjudicació del Premi Crexells" (1995, 23-25), el premi[125] fou creat l'any 1927 en el si de la tertúlia de l'Ateneu que presidia Joaquim Borralleras en honor de la mort prematura del filòsof Joan Crexells i tenia com a finalitat, segons els seus estatuts, la promoció dels llibres en prosa; segons ens indica Casacuberta (1995, 26-29), l'ambigüitat del terme *prosa*, entre la *prosa* i la novel·la, generà diversos conflictes en l'atorgament dels premis. Així, la primera adjudicació, l'any 1928, quedà deserta i diverses adjudicacions, entre les quals es troba la del segon any, *El cercle màgic* de Puig i Ferreter (1929), foren polèmiques.[126]

Entre les primeres manifestacions novel·lístiques de la dècada[127], que senten un precedent en el gènere per a l'activitat literària de Mercè Rodoreda, es troben les novel·les *Laura a la ciutat dels sants* (1930), de Miquel Llor, *Vida privada* (1932), de Josep M. de Sagarra, i *Mort de dama* (1931) de Llorenç Villalonga, com també diverses obres de Sebastià Juan Arbó,[128] Salvador Espriu[129] i Francesc Trabal.[130] Joan Fuster, en el llibre *Literatura catalana contemporània* (1971, 244-245), anomena aquest grup de novel·listes com a *neonoucentistes* en el sentit que participen encara dels

[125] Segons diu M. Casacuberta (1995, 24) la quantitat destinada al premi era obtinguda per la subscripció entre un nombre indeterminat de persones que s'havien de comprometre a fer efectiva en una sola vegada una quota mínima de cent pessetes.

[126] La crítica dóna suport a la novel·la finalista *Fanny* de Carles Soldevila. Consulteu Casacuberta 1995, 29-39.

[127] Per tal d'aprofundir en el coneixement de l'obra d'autors d'aquesta dècada (Miquel Llor, Sebastià Juan Arbó, Carles Soldevila, Francesc Trabal), vegeu Arnau 1987c. Vegeu també Pericay/Toutain 1996, 129-245.

[128] Destaquem tres obres seues: *L'inútil combat* (1931), *Terres de l'Ebre* (1932) i *Camins de nit* (1935).

[129] L'escriptor va iniciar la seua trajectòria en aquesta època amb tres novel·les: *El Dr. Rip* (1931), *Laia* (1932) i *Miratge a Citerea* (1935).

[130] En aquests anys publicà *L'home que es va perdre* (1931) i *Vals* (1936).

trets bàsics del moviment anterior, especialment pel que fa al tractament de la llengua formal. L'assagista entén que aquest pas, de consolidació de la novel·la amb els postulats noucentistes, fou bàsic per adquirir la "normalitat" cultural que el moviment cercava des de feia vint anys. Fuster assenyala l'estil psicologista d'aquests autors, un moviment que triomfa a Europa arran de la influència de Proust i de Joyce; la novel·lística "neonoucentista gairebé no reflecteix la seva societat, ho fa d'una manera més aviat boirosa" (Fuster 1971, 245). Aquests són els principals trets amb què defineix Joan Fuster la narrativa de l'època. D'una manera semblant els defineix Carme Arnau en l'article esmentat sobre la represa de la novel·la en aquesta època. Arnau els anomena com *postnoucentistes*, i assenyala el mimetisme que realitzaren envers els models estrangers del moment, de tal manera que introdueixen a la nostra literatura elements aliens com el psicologisme que triomfava arreu d'Europa.

En general, aquests darrers narradors, encara que parteixen del noucentisme com a base de la seua formació, busquen un model de llengua més oberta per a "una prosa amb escasses connotacions capaç de formalitzar més d'un registre i d'establir un pont amb l'experiència lingüística del lector", afirmen Pericay i Toutain (1996, 22), mentre estableixen les característiques més significatives del grup de narradors que anomenen com a *prosa del 25*. És evident que durant aquests anys, els escriptors més grans (Riba, Jordana, Esclasans) segueixen més de prop els models noucentistes, però els més joves, que no comencen a publicar fins pràcticament els anys trenta (Serrahima, Benguerel, Arbó), s'acosten més a la generació posterior (Rodoreda, Sales, Espriu).[131] Els autors d'*El*

[131] Les coincidències estilístiques entre els tres escriptors són analitzades en *El malentès del noucentisme* de X. Pericay i F. Toutain (1996, 192-219). És interessant l'observació que fan sobre els paral·lels entre J. Sales i M. Rodoreda, unes coincidències a nivell literari que cal tenir en compte en la relació posterior que tots dos tindran en relació a la publicació dels textos de l'escriptora barcelonina en la dècada dels seixanta. Així, els autors de l'estudi diuen "ens sembla clar que entre la manera d'escriure

malentès del noucentisme hi destaquen la importància de Josep Pla[132] i de Mercè Rodoreda en la consecució del nou perfil lingüístic, ja que tot partint del registre col·loquial, van aconseguir "elevar-lo fins a convertir-lo en un instrument literari" (Pericay/Toutain 1996, 22).[133] El seu precedent més immediat foren Sagarra, Soldevila i Gaziel, que definiren un "equilibri entre la parla viva i la formalització estilística inherent al llenguatge literari, cosa que els permet indicar un camí adequat al desenvolupament de la prosa." (Pericay/Toutain 1996, 173). Un model estilístic que perfilen els escriptors dels trenta i que —com bé s'indica a *El malentès del noucentisme* (1996, 187)— no es convertirà una realitat plena fins que Joan Sales no funde el Club dels Novel·listes l'any 1955.[134]

BIBLIOTECA VIRTUAL

És en aquest context literari dels anys trenta en el qual hem de situar les propostes novel·lístiques de Mercè Rodoreda[135]:

MUSEU DE CERVANTES

---

de Sales i la de Rodoreda hi ha un amplíssim territori comú, el de la sinceritat literària: sinceritat amb un mateix, amb la pròpia llengua, amb la pròpia veritat." (Pericay/Toutain 1996, 213).

[132] Josep Pla esdevé un interessant paral·lel al perfil literari de Mercè Rodoreda. L'activitat periodística de l'escriptor empordanés li facilita un model de llengua comunicatiu, apte per expressar adequadament totes les reflexions que considera oportunes. Pla, com indiquen X. Pericay i F. Toutain (1996, 131), "és el primer escriptor contemporani que fa del periodisme el seu gènere literari i que integra per tant a la literatura el model de llengua que alguns col·laboradors de la premsa ja han començat a perfilar". Rodoreda, com veurem en l'apartat següent, obtindrà amb l'exercici periodístic una font d'experimentació estilística que complentarà la redacció de les seues narracions.

[133] Els autors d'aquest estudi conceben que "la prosa del 25 la van crear els Soldevila, Sagrra, Llor, Pla, Arbó i Benguerel, i la van acabar de fer operativa, explotant-ne totes les possibilitats, Rodoreda, Sales i Espriu, integrats en la generació posterior, i Joan Fuster i el mateix Gabriel Ferrater, nascuts en el llindar de la següent." (Pericay/Toutain 1996, 24).

[134] Recordem una vegada més que Joan Sales fou l'editor de la major part de les obres narratives de maduresa de Rodoreda. Anteriorment ens hem referit al seu protagonisme en la creació literària de l'autora; Sales feu recomanacions constants a l'escriptora per tal de solucionar diversos dubtes estilístics que es plantejaven en els originals. Consulteu M. Casals, "L'aparició màgica d'un editor: Joan Sales", *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura*, 1991, 203-207. Xavier Pericay i Ferran Toutain també destaquen la seua funcionalitat en la consecució d'un model de narrativa concreta en la postguerra, de tal manera que Sales, a partir dels textos d'autors com X. Benguerel, J. M. Espinàs, B. Bonet, M. A. Capmany, R. Folch i Camarasa, J. Fuster, Ll. Villalonga i la mateixa M. Rodoreda, "acaba de polir els acabats per assegurar-se que el resultat final es mantindrà en aquest punt d'equilibri entre la llengua viva i la formalització literària que l'editor considera indispensable en una narrativa moderna." (Pericay/Toutain 1996, 190-191).

[135] És innegable que la Rodoreda dels anys trenta era conscient del debat plantejat per Josep M. de Sagarra i confirmat per Carles Riba. Entre altres indicis, podem observar la relació personal que tingué amb tots dos. Així, segons llegim a la biografia que li féu Montserrat Casals (1991a, 164), la relació entre Carles Riba i l'escriptora era prou intensa, per la qual cosa podem entendre la recepció de les propostes de Riba per tal de produir novel·les en català.

a) És una època de represa del gènere, després del fre que significà el noucentisme, de la qual l'escriptora n'és conscient[136].

b) Els escriptors que desitgen fer novel·les retroben l'estil i els temes dels moviments anteriors al noucentisme: el romanticisme, el realisme, el costumisme i el modernisme de finals del segle i de principis de l'actual. Alguns autors, malgrat el triomf dels postulats noucentistes havien continuat la producció novel·lística que havien iniciat anteriorment. Segons confirma Joan Triadú en l'assaig *La novel·la catalana de postguerra* (1982), els novel·listes de l'època, a partir de les exigències del públic lector, reprenen els temes del modernisme ja que aquests satisfeien els seus gustos:

> Unes condicions, enteses amb amplitud, que en general satisfeien les obres de la novel·lística derivada en algun aspecte del modernisme. (Triadú 1982, 14)

c) A causa de la represa de la novel·la, davant de l'escassesa productiva en català, hi ha una recerca de models cap a les literatures europees.[137] És així com s'introdueix el psicologisme en la novel·la. Ortega y Gasset, en l'assaig esmentat, assenyala el conreu de la narrativa psicologista com una manera de superar la crisi del gènere: "la materia de la novela es, ante todo, psicología imaginaria" (1925, 54).

d) Després de la fixació gramatical promoguda pel noucentisme, hi ha una experimentació en el camp de la llengua literària per tal d'aconseguir un equilibri entre la llengua culta i la tradició de la llengua parlada. Els escriptors intenten oferir un discurs elaborat on és possible l'expressió des de diversos registres lingüístics.

Les novel·les catalanes de la dècada dels trenta presenten així una gran heterogeneïtat estructural, de tal manera que hi trobarem diverses influències procedents dels moviments literaris anteriors al noucentisme. El modernisme català desenvolupà tots aquests corrents (romanticisme, realisme, naturalisme i costumisme)[138], alguns escriptors dels quals continuaren la seua activitat malgrat l'èxit de les idees noucentistes. Aquesta és la nostra síntesi de la presència d'estils literaris anteriors en la narrativa catalana posterior a 1925:

Pel que fa a la relació amb Josep M. de Sagarra, trobem un punt d'interconnexió entre tots dos, a partir de la col·laboració de l'escriptor a les revistes *Mirador* i *Publicitat*, on també hi participà Rodoreda.

[136] Recordem que l'autora, en el pròleg de ~~DH~~, segons hem vist adés, exposa com a una de les principals motivacions per a escriure el fet de produir novel·les en una societat que en demana més.

[137] X. Pericay i F. Toutain indiquen la importància d'aquestes influències en gran part de la producció de Rodoreda, ja que li permeté "incorporar a la seva obra moltes de les tècniques narratives que la pròpia tradició no estava en condicions de procurar-li" (Pericay/Toutain 1996, 27).

[138] Els principals novel·listes d'aquest corrent foren R. Casellas, V. Català, P. Bertrana, Pous i Pagès i Josep M. Folch i Torres.

a) **Romanticisme**. Aquest moviment influencia el modernisme català. En l'apartat següent concretem les característiques d'aquest corrent i les influències que observem en les novel·les de Mercè Rodoreda.[139]

b) **Realisme**. La narrativa dels anys trenta de Mercè Rodoreda s'enquadra eminentment en el realisme narratiu, un moviment que apareix com a reacció als excessos del romanticisme en la segona meitat del segle XIX. Al nostre parer, és lògica la continuïtat del realisme en la novel·la dels anys trenta, ja que segons afirma Jordi Castellanos, aquest estil literari "és el més adequat per reflectir amb tota la seva amplitud i profunditat la vida social" (Castellanos 1986a, 485). En una època de represa del gènere, després de les acusacions de subjectivitat i de irracionalitat de la novel·la, el realisme ofereix una forma i un contingut més racional de l'obra. Aquesta doctrina estètica es basa en la descripció objectiva de la realitat, amb escasses concessions a l'embelliment o a la idealització. L'objectivisme és una conseqüència immediata de l'aplicació del realisme.

c) **Costumisme**. El realisme, en la literatura catalana del segle XIX o XX, es vincula amb el costumisme[140], una tendència que incorporà tècniques descriptives a la novel·la. La novel·la de costums rural, que tingué un gran ressò en les novel·les modernistes de principis de segle no desenvolupà gaire seguidors després de 1925.

d) **Naturalisme**. Una altra derivació del realisme arreu d'Europa fou el naturalisme que dugué al màxim els postulats del primer moviment quant a l'expressió de la realitat objectiva.

e) **Psicologisme**. Com hem assenyalat anteriorment, es desenvolupa a partir dels models literaris de Joyce i de Proust i s'introdueix al panorama novel·lístic català amb els escriptors dels anys trenta. Significa la dedicació exclusiva al món intern del personatge.

La primera narrativa de Mercè Rodoreda no és aliena a totes aquestes influències, que perviuen en les novel·les publicades a l'època. L'amalgama d'elements narratius de l'escriptora té, per tant, una procedència diversa, conseqüència directa de les seues lectures personals i dels corrents que perviuen a l'època. Rodoreda, com els escriptors catalans dels anys trenta, crea un estil particular de la novel·la, allunyat

[139] Una de les imatges més significatives és la que trobem en CM on Camp Gimpoma, un arqueòleg que remet a l'autèntic Pere Bosch Gimpera, relata les excavacions de les ruïnes d'Empúries, una obra que en la realitat fou impulsat per la Junta de Museus de Barcelona l'any 1914. Hem de tenir en compte que el romanticisme, com a moviment, afavorí les excavacions sobre ruïnes, en un intent de cercar les identitats culturals dels pobles. El mateix personatge de CM que es presenta a si mateix com al responsable de l'actuació d'Empúries reconeix la filosofia del moviment: "Les excavacions que s'hi realitzen revesteixen gran interès. Prova suprema de romanticisme. Hi haurà un àpat magnífic a honor meu. Faré un discurs en aquests termes "Nobles herois d'ardida gesta que us deixeu emmenar per l'ideal flamíger de escatar els tresors més preats que reté, engelosida, la mare terra. Sóc amb vosaltres." (*Crim*, 25-26).

[140] Podem destacar, entre altres, els autors següents: Josep Pin Soler, Dolors Monserdà de Macià, Carles Bosch de la Trinxeria i Marià Vayreda.

cronològicament de la narrativa de finals del segle passat, i pròxima a la difusió dels nous corrents europeus, bàsicament el psicologisme[141].

Mercè Rodoreda inicia, doncs, en aquesta època de represa del gènere narratiu català, la seua dedicació literària. Com altres autors i autores de l'època, que políticament coincideix amb el desenvolupament de la II República Espanyola, veuran frenats la seua trajectòria literària per la guerra civil del 1936. Segons assenyala Carme Arnau en l'article "Crisi i represa de la novel·la" de l'any 1987, no serà fins després de la guerra quan "alguns novel·listes trobaran una veu personal [...]. Perquè és ben probable que hom demanés massa, inicialment, als novel·listes que, pràcticament sense tradició —una realitat que els agermana—, emprenien el conreu d'un gènere difícil" (pàg. 23). És en aquesta línia en la qual hem d'interpretar les mancances estilístiques que Rodoreda manifesta en els textos que anem a estudiar. Rodoreda, com altres novel·listes que comencen la seua trajectòria en aquesta època, assoleix un estil personal anys després, una vegada han estabilitzat la seua situació personal.

[141] La presència d'elements psicologistes en la narrativa primerenca de l'autora rau bàsicament en la configuració central dels personatges, per la qual cosa ara no en farem esment del moviment; remetem, doncs, a l'anàlisi posterior dels personatges, on observarem les possibles influències d'aquest corrent.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

1.2.3 Les col·laboracions de Mercè Rodoreda en els mitjans de comunicació dels anys 30[142]

La col·laboració de Rodoreda en diversos mitjans de comunicació i la seua activa vida cultural no va passar desapercebuda a l'època, i encara més pel que fa al tractament de temes polèmics del moment en les novel·les, com és el cas de l'adulteri i de l'engany amorós[143]. Anna M. Saludes en l'article "Mercè Rodoreda, periodista" afirma que "l'experiència de Mercè Rodoreda com a periodista autodidacta haurà d'ésser considerada com a element integrant de la seva obra literària, i tinguda en compte a l'hora d'interpretar-la en la seva totalitat" (1972, 1326). La dedicació periodística de Rodoreda ha de ser incorporada com un element pragmàtic que pot influir en la configuració del discurs narratiu dels textos estudiats.

A partir dels documents aconseguits de l'autora en l'arxiu de la Fundació Mercè Rodoreda, podem establir la cronologia següent de les seues publicacions:

[142] Hem extret informació de l'època en l'arxiu existent a la Fundació Mercè Rodoreda, dipositària dels materials escrits de l'autora. El resultat ha estat l'adquisició i la consulta de diverses col·laboracions periodístiques de l'autora en els anys 30, com també d'informacions complementàries del seu perfil biogràfic. Hem d'agrair la col·laboració de la professora Kathleen McNerney que ens ha possibilitat entrar en contacte amb la Fundació Mercè Rodoreda, i de Laia Miret, responsable d'aquest arxiu, que ens ha facilitat amablement còpia dels documents que ens interessaven.

[143] Aquests són, a grans trets, alguns dels temes que la novel·lista tracta en els seus primers textos. És d'imaginar la sorpresa dels lectors i dels crítics del moment.

ANY I PUBLICACIÓ	TIPUS
1932	
Sóc una dona honrada, Barcelona, Llibreria Catalònia	Novel·la
"Vampiresses a'ahir i d'avui", *Mirador* (01.12.32), 6	Article
1933	
"Parlant amb Sebastià Juan Arbó", *Clarisme*, núm. 4 (11.11.33)	Entrevista
"Agustí Esclasans", *Clarisme*, núm. 5 (18.11.33)	Entrevista
"Ganes de parlar amb C. A. Jordana", *Clarisme*, núm. 6 (25.11.33)	Entrevista
"Una estona de conversa amb Miquel Llor", *Clarisme*, núm. 8 (09.12.33)	Entrevista
"Parlant amb Maria Teresa Vernet", *Clarisme*, núm. 9 (16.12.33)	Entrevista
"Adéu a l'estiu", *Clarisme*, núm. 1 (01.10.33)	Article
"Coll de Nagró", *Clarisme*, núm. 10 (01.11.33)	Article
"Cada any, en aquest temps", *Clarisme*, núm. 3 (01.11.33)	Article
"Coll de nargó", *Clarisme*, núm. 3 (01.11.33)	Article
"Nadal", *Clarisme*, núm. 10 (23.12.33)	Article
"Una nit..." *Clarisme*, núm. 11 (30.12.33)	Conte
1934	
Del que hom no pot fugir, Barcelona, Ed. Clarisme	Novel·la
Un dia en la vida d'un home, Badalona, Proa	Novel·la
Polèmica, Barcelona, Ed. Clarisme (amb Delfí Dalmau, Carles Varela i José Ortega Gasset)	Converses
"Una estona, i més, parlant amb Tomàs Roig i Llop", *Clarisme*, núm. 12 (06.01.34)	
"Parlant amb Carles Soldevila", núm. 14 (20.01.34)	Entrevista
"Parlant amb Apel·les Mestres", núm. 21 (10.03.34)	
"Parlant amb Eduard Serra (Òscar)", núm. 25 (07.04.34)	Entrevista
"Parlant amb el dibuixant Santsalvador", núm. 26 (14.04.34)	Entrevista
"Parlant amb Plàcid Vidal", núm. 32 (26.05.34)	Entrevista
"Parlant amb Alfons Maseras", núm. 35 (16.06.34)	Entrevista
"Parlant Llucieta Canyà", núm. 36 (23.06.34)	Entrevista
"Notes biogràfiques. Frederic Chopin-George Sand", *Clarisme* (03.02.34)	Entrevista
"Revista de Catalunya", *Clarisme* (10.02.34)	Entrevista
"Les falles de Sant Josep", *Clarisme* (24.03.34)	Article
"*Joana Mas* per Anna Murià", *Clarisme*, vol. II, núm. 30 (12.05.34)	Article
"*La revolució moral* d'Anna Murià", *Clarisme*, vol. II, núm. 30 (12.05.34)	Article
	Crítica
	Crítica

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1935[144]	
"L'hivern i les formigues", *La Publicitat* (11/18.08.35)	Conte infantil
"Les tres granotetes i el rossinyol", *La Publicitat* (01.09.35)	Conte infantil
"El vaixellet", *La Publicitat* (22/29.09.35)	Conte infantil
"La darrera bruixa", *La Publicitat* (06/08.10.35)	Conte infantil
"La noieta daurada", *La Publicitat* (20.10.35)	Conte infantil
"L'oreneta", *La Publicitat* (27.10.35)	Conte infantil
"El noiet i la casona", *La Publicitat* (03/10.11.35)	Conte infantil
"La noia del pomell de camèlies", *La Revista*, núm XXI, juliol-desembre 1935	Conte
1936	
Crim, Barcelona, edicions de la Rosa dels Vents	Novel·la
"La guardiola", *La Publicitat* (01/08.03.36)	Conte infantil
"Les fades", *La Publicitat* (29.03.36)	Conte infantil
"L'estrella que va morir", *La Publicitat* (05.04.36)	Conte infantil
"Les pomes trapaceres", *La Publicitat* (12.04.36)	Conte infantil
"El noiet-roger", *La Publicitat* (19/26.04.36)	Conte infantil
"El rodacamins", *La Publicitat* (31.05/07.06.36)	Conte infantil
"La fulla", *La Publicitat* (14/21.06.36)	Conte infantil
"La truita", *La Publicitat* (28.06.36)	Conte infantil
"El bruixot i la sagrantana", *La Publicitat* (12.07.36)	Conte infantil
1937	
"Els carrers blaus", *Companya*, vol. I, 1, 11.03.37	Conte
"Trossos de cartes", *Companya*, vol. I, 01.05.37	Conte
"Una tarda de pluja", *Companya*, 19.07.37	Conte
"Camí de la guerra", *Moments*, juliol 1937	Conte

[144] Tenim notícia d'un altre conte publicat d'aquest any titulat "La tornada", publicat a *La Veu de Catalunya* l'onze d'agost, que no hem pogut consultar. Carme Arnau el cita en la seua *Introducció...* (1979, 306).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1938	
Aloma (1a versió), Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes	Novel·la
"En una nit obscura"[145], *Revista de Catalunya*, 82, 15.01.38	Conte
"Uns quants mots a una rosa", *Meridià*, 2, 21.01.38	Conte
"Sònia", *Meridià*, vol. I, 8, 04.03.38	Conte
"L'hora més silenciosa en el diari d'un soldat", *Meridià*, 19, 20.05.38	Conte
"Tres cartes", *Catalans!*, I, 12, 10.06.38	Conte
"Carta d'una promesa de guerra", *Meridià*, I, 23, 17.06.38	Conte

L'autora ingressa en l'Associació de la Premsa de Barcelona l'any 1933, segons afirma Josep M. Casasús en l'article "El primer interviu en l'experiència fugissera de Mercè Rodoreda com a reportera innovadora" (1994). El seu treball es desenvolupa en diverses col·laboracions als mitjans de comunicació de l'època: Rodoreda hi féu articles d'opinió, entrevistes i contes.

1.2.3.1 Les col·laboracions periodístiques dels anys 1933-1935

La Rodoreda periodista és una professional minuciosa que intenta buscar totes les possibilitats generatives que el periodisme li ofereix. A excepció de l'article "Vampiresses a'ahir i d'avui" (*Mirador*, 01.12.32, 6), publicat el mateix any que la seua primera novel·la, el període inicial de les publicacions periodístiques ocupa els anys 1933-1935. Durant els dos primers anys (1933-1934) publicà en la revista *Clarisme* un conjunt d'entrevistes[146] a diverses personalitats socials i culturals de l'època;[147] la primera[148], amb

[145] Aquest conte va ser publicat posteriorment en el recull *Semblava de seda i altres contes* (1978).

[146] Anna M. Saludes en l'article citat "Mercè Rodoreda, periodista" (pàg. 1326) entén aquest conjunt d'entrevistes com la tasca més interessant que Rodoreda féu en els mitjans de comunicació.

[147] És interessant destacar que dos dels escriptors entrevistats per Rodoreda formaren part del jurat que li atorgà el premi Crexells l'any 1937 per ~~AM~~: Sebastià J. Arbó i M. Teresa Vernet.

[148] Sembla que els inicis periodístics de l'escriptora no van ser del tot fàcils, ja que hi hagué de sofrir nombroses crítiques. El motiu d'aquestes era la seua condició de dona moderna i l'enfrontament amb

l'escriptor Sebastià Juan Arbó, fou en el número 4 de la revista. Aquesta és la relació restant d'entrevistats per l'autora[149]: Agustí Esclasans (núm. 5, 18.11.33; 507-514), Cèsar-August Jordana (núm. 6, 25.11.33; 514-520), Miquel Llor (núm. 8, 09.12.33; 520-524), Maria Teresa Vernet (núm. 9, 16.12.33; 524-528), Tomàs Roig i Llop (núm. 12, 06.01.34; 529-535), Carles Soldevila (núm. 14, 20.01.34; 535-543), Apel·les Mestres (núm. 21, 10.03.34; 543-549), Eduard Serra (núm. 25, 07.04.34; 549-553), el dibuixant Santsalvador (núm. 26, 14.04.34; 553-557), Plàcid Vidal (núm. 32, 26.05.34; 558-563), Alfons Maseras (núm. 35, 16.06.34; 563-568), Llucieta Canyà (núm. 36 23.06.34; 569-573).

Paral·lelament, Rodoreda va portar l'edició i, pràcticament la direcció,[150] de la revista *Clarisme* (1933-1935) amb Delfí Dalmau[151]. Com ha definit Mercè Ibarz, en la biografia de l'autora, *Clarisme*, "Subtitulat «Periòdic de Joventut, Art i Literatura», *Clarisme* era una espècie de germà petit, engelosit i cridaner de *Mirador*[152] i de *El Be Negre*, és a dir, de les revistes més qualificades del moment catalanista" (1991a, 37).

---

les redaccions només favorables al domini de l'home en aquest treball; segons Mercè Ibarz, en la biografia de l'autora, "li atribuïen amors amb qualsevol dels personatges que entrevistava" (1991a, 34). Roser Porta, en l'article "Mercè Rodoreda i el periodisme satíric" (1998, 53), dóna també notícia dels comentaris oferits per alguns col·laboradors de *El Be Negre*, que arribaren a criticar la trajectòria personal de l'escriptora. L'estudiosa cita un fragment del setmanari en el qual es vincula amorosament amb el dibuixant Jaume Passarell: "Els nostres espies ens comuniquen que han aconseguit descobrir dues vegades el dibuixant Passarell i l'enjogassada novel·lista Mercè Rodoreda asseguts en un banc molt retirat del Parc de la Ciutadella." (*El Be Negre* 1934, núm. 157; Porta 1998, 53).

[149] Teresa Muñoz Lloret n'ha fet una edició crítica i un breu estudi en l'article de l'any 1992 "Entrevistes de Mercè Rodoreda a *Clarisme* (1933-1934)" (estudi i edició) de la revista *Llengua & Literatura*, 5 (1992-1993), pàg. 495-573. La introducció prèvia de l'autora ens aporta un seguit d'informacions per tal de situar la importància d'aquests textos en el conjunt de l'obra de Rodoreda. Encara que hem consultat també les versions originals de les entrevistes, per facilitar la lectura i la localització dels fets destriats, fem les citacions a partir de l'edició de Teresa Muñoz.

[150] A diferència del que afirma l'escriptora en el pròleg de *Crim*, segons opina Roser Porta en l'article "Mercè Rodoreda i el periodisme satíric" (1998, 52), mai fou la directora de *Clarisme*, encara que fou una de les redactores més actives.

[151] Pedagog i filòleg nascut l'any 1891 que tingué una gran activitat com a articulista i conferenciant a favor de la cultura catalana i de l'esperanto. Fundà i dirigí la revista *Clarisme*, encara que també col·laborà en altres com *Alt Empordà*, *La Nova Revista* i *Mirador*. Publicà diverses novel·les i assaigs filològics, com *Seny i atzar*, *Una altra mena d'amor*, *Polèmica*, *Sinceritat*, *Poliglotisme passiu*, etc.

[152] Setmanari de literatura, art i política fundat a Barcelona l'any 1929. El tarannà de la revista, dins una condició europeista de la cultura catalana, és bàsicament seriosa i compromesa amb la realitat política del moment. El 1938 fou requisat pel PSUC, per a ser substituït finalment per la revista *Meridià*.

Així, *Clarisme*, amb només quatre pàgines, que equidistava de la seriositat de *Mirador* i de la sàtira d'*El Be Negre*, tenia un caire marcat catalanista i tenia com a objectiu principal difondre la normativa lingüística de Pompeu Fabra[153]. Roser Porta, en l'article "Mercè Rodoreda i el periodisme satíric" (1998, 52-54), destaca les semblances entre aquesta revista i *El Be Negre*; justifica la seua desaparició l'any 1935 a partir de les coincidències temàtiques i estilístiques amb la publicació satírica. És cert, segons llegim en l'article de Porta, que hi hagué una certa conflictivitat entre la direcció de les dues revistes, i que fou sobretot Rodoreda la víctima de les crítiques més ferotges, i és que "la jove Rodoreda dels anys trenta no s'adiu amb el model de novel·lista discerta i convencional, i ho paga amb una determinada fama." (Porta 1998, 54).

Teresa Muñoz, responsable de l'edició i estudi de les entrevistes de *Clarisme*, destaca la innovació que signifiquen en el món del periodisme, a més de la seua contribució en l'ensinistrament literari de l'autora.[154] Certament els textos signats per Mercè Rodoreda mostren un treball pensat i ben organitzat.[155] En primer lloc, hi ha una introducció prèvia a l'aproximació i a la conversa amb el personatge, on l'autora crea situacions diverses: a. mostra els seus temors envers l'aparició de l'entrevistat (entrevistes de Jordana i de Soldevila), b. justifica els motius de la tria del personatge[156] (entrevistes d'Esclasans i de Maseras), c. introdueix la relació de la dona amb la literatura (entrevistes de Vernet i de Canyà), d. presenta els companys de la revista (entrevista amb Serra), e. reflexiona sobre la vellesa (entrevista de Mestres). Una vegada feta la introducció de

[153] Teresa Muñoz (1992, 496), en l'edició actual de les entrevistes, ens anuncia l'existència d'una secció a la revista anomenada "Camins" dedicada exclusivament a l'ortografia i al lèxic fabrià.
[154] Muñoz 1992, 495-501.
[155] Josep Faulí, en l'article "Una periodista llamada Mercè Rodoreda", *El Periódico* (11.01.95), destaca igualment l'estructuració ordenada de les entrevistes.

l'entrevista, l'autora canvia immediatament el ritme del discurs i introdueix la conversa tinguda amb la major naturalitat possible, és a dir, amb les frases introductòries i les respostes completes, encara que no siguen interessants per al desenvolupament de l'entrevista[157]. Les qüestions plantejades tracten generalment diversos aspectes de l'activitat cultural del personatge entrevistat, en un intent de mostrar sempre l'opinió més sincera i natural possible. Finalment, en la major part de les entrevistes, Rodoreda conclou el text amb un fragment curt, on destaca la importància del personatge entrevistat.

Rodoreda prepara minuciosament la informació prèvia a l'entrevista, de tal manera que moltes vegades resulta més suggestiva que el qüestionari posterior. En les introduccions l'autora presenta el personatge, al mateix temps que hi insereix opinions personals sobre l'activitat cultural d'aquest. Així, diu "Agustí Esclasans és, per damunt de tot, per damunt de l'autor dels *Ritmes* —encara que ell avaluï més aquests que no el que jo diré—, un home sincer" (Muñoz 1992, 507). Pel que fa a C. A. Jordana, assenyala que "jo anomenaria l'humorista dels mots composts perquè té una gràcia especial a establir contrasts amb ells" (Muñoz 1992, 515). Rodoreda intercala també reflexions sobre la seua concepció sobre la literatura; sobre la ironia i l'humor en el discurs literari, apunta que "quant al divertiment, en escriure, hi crec" (entrevista de Jordana; Muñoz 1992, 515). També hi ha referències a la situació política de l'època, sempre amb un tractament irònic, com el comentari que tot seguit reproduïm sobre el líder dretà de la CEDA espanyola, José María Gil Robles, insertat en el preàmbul a l'entrevista a l'escriptor Alfons Maseras:

---

[156] Segons opina Josep Faulí en l'article anteriorment esmentat el director de la publicació, Delfí Dalmau, era l'últim responsable en la tria dels personatges entrevistats.

[157] La voluntat de reflectir amb la major naturalitat possible la conversa tinguda amb el personatge, duu a la periodista a reproduir fins i tot converses exteriors d'aquests, com per exemple una conversa telefònica que s'intercala enmig l'entrevista amb Carles Soldevila (pàg. 538).

> Diuen —si els que ho diuen ho saben, i nosaltres creiem saber el que diuen els qui ho diuen— que una gran propagandista, lligadora i lligaire, digué un dia —no ens asseguren si en conversa íntima o en plena perforació davant d'extens i ben lligat auditori— que el rei de la CEDA, el magne i omniscient Gil Robles (desconeixem els graus de parentiu que puguin lligar-lo a l'arbre genealògic de «Don Gil de Alcalá») tot i ésser molt mai no seria prou, car no tenia «sex-appael». I que, en canvi, el bufó Cambó donaria bastó perquè, d'aquest do *Marlenesc*, els déus n'hi havien atorgat una gran deu: a cor que vols. Es veu que, en comptes del triomf de la bondat, del talent, de la intel·ligència, de la noblesa, de la raó, de la puixança i fermesa dels bons sentiments, haurem de proclamar el triomf dels «sex-appael». És un avís als moralistes, i als qui tot s'ho prenen rient... (pàg. 564)

El contrast amb la resta de les entrevistes és significatiu, ja que el to més intimista i subjectiu de la introducció contrasta força amb el desig objectivista de la reproducció de la conversa[158], encara que de vegades s'hi intercalen les dues perspectives, com veurem en alguna entrevista. Amb tot, hi ha una intencionalitat general de reproduir fidelment les opinions dels personatges, de tal manera que el lector coneix amb tot detall l'evolució de les respostes[159]. L'autora planteja qüestions sobre les activitats realitzades recentment pels i per les entrevistades, sobre les actuacions més immediates i sobre els projectes de futur. Les converses es completen amb el debat sobre opinions més controvertides com la relació de les dones amb la literatura o l'activitat periodística del moment. En l'entrevista a Sebastià Juan i Arbó (1902-1984), l'autora destaca el ressò de la novel·la *Terres de l'Ebre* (1932) i la discutida concessió del premi Crexells d'aquell any a *Vida privada* de Josep M. de Sagarra; Rodoreda ens mostra un escriptor reticent al contacte amb els cercles d'escriptors del moment, contrari a la

[158] Rodoreda intercala sovint descripcions dels gestos i de les reaccions físiques que els personatges presenten a l'entrevista, fet que col·labora a recrear l'ambient en el qual s'ha desenvolupat la conversa. Així, per exemple, mentre Llucieta Canyà està contant il·lusionadament les seues experiències a la universitat, la periodista diu "mentre parla no para d'accionar amb mans i braços; en anomenar l'estilogràfica fa com si s'envainés una espasa" (pàg. 570).

[159] Així se'ns reprodueix, per exemple, la imatge de Llucieta Canyà obrint un regal sorpresa que li havien enviat a la redacció de *La Veu de Catalunya*: "Bé; què serà? Començo d'obrir-lo un xic emocionada. Qui em pot trametre això? L'anava desembolicant. Papers i més papers. Fins que, al capdavall, surt una capsa. Ja la tenim. Què hi haurà dintre? Mirem-ho! Obro la capsa... i me'n surt una altra. I obro aquella... i una altra. I vinga capses." (pàg. 571).

participació de la dona[160] en la literatura i desconfiat amb els nous valors de la narrativa catalana (Muñoz 1992, 501-507).

Pel que fa a la conversa amb Agustí Esclasans[161] (1895-1967), Rodoreda mostra un personatge polèmic dins del grup d'escriptors catalans del moment. L'escriptor critica el premi Crexells de l'any 1930, *Laura a la ciutat dels Sants* de Miquel Llor, que desbancà la seua novel·la *Víctor o la rosa dels vents*. Prèviament, l'autora ens havia avisat del caràcter "ple de pedanteria" de l'escriptor, encara que "això és cert que es pensa, però no que ho sigui" (Muñoz 1992, 507). Rodoreda li planteja diverses qüestions sobre el panorama de la literatura catalana dels anys trenta, en concret sobre les declaracions contra el gènere novel·lesc de Josep Pla i de Manuel Brunet en dos articles de l'any 1933 a la revista *La veu del vespre*[162], davant de les quals Esclasans reafirma la seua confiança amb els joves narradors catalans (Muñoz 1992, 513). Esclasans opina també dels seus gustos literaris (Paul Valéry, Proust, Joyce, etc.). En aquesta entrevista, com bé assenyala Muñoz Lorente (1992, 512), Rodoreda debat també amb l'opinió d'Esclasans sobre la campanya de suport que el periòdic *La Publicitat*[163] fa a la Coalició d'Esquerres Catalanes que es presenta a les eleccions al Parlament espanyol del 19 de novembre de 1933 (Muñoz 1992, 512).

---

[160] Arbó afirma en l'entrevista que "la dona em plau molt femenina: res de política, res que pugui desviar-la del que naturalment ha d'ésser. M'és desagradable aquesta igualtat que fica la dona a les universitats i tota aquesta llibertat" (pàg. 505).

[161] Escriptor que, influït per Eugeni d'Ors i J. M. López-Picó, s'integrà en el noucentisme. Conreà diversos gèneres: poesia, prosa, periodisme, crítica, teatre i assaig. Destacà la seua proposta de poesia basada en el ritme, que ell anomenava "sistema de ritmologia". Per a una aproximació a la seua singularitat en el context literari vegeu Domènec Guansé, *Abans d'ara*, Barcelona, Aymà, 1966, pàg. 132-134.

[162] Edició nocturna de *La Veu de Catalunya*, publicat entre el 2 de maig de 1933 i el 31 de desembre de 1934. Els articles que contenia eren, a diferència de La Veu de Catalunya, purament doctrinals.

[163] Diari en català, publicat entre l'1 d'octubre de 1922 i el 23 de gener de 1939. S'originà a partir de la versió catalana del periòdic *La Publicidad*, una vegada l'adquirí Acció Catalana.

L'entrevista amb Cèsar August Jordana (1893-1958) s'inicia amb l'expressió dels temors de l'autora envers la importància del personatge:[164] "El cor fa un bot" (Muñoz 1992, 514), afirma Rodoreda, "Ja hi som. Més bé encara: ja hi sóc, i no puc fugir. Per a mi, en aquest moment, el senyor Jordana [...] és, de tot el món, el papus més gros. Totes les preguntes que pensava fer han fugit. El meu interviuat, que no sé si voldrà que l'interviui, és al meu davant, molt diferent de com havia imaginat que era. Em fa molt de respecte i em sembla que es riu de mi" (Muñoz 1992, 515). Una vegada comença el qüestionari, Rodoreda se sent més tranquil·la. Rodoreda perd, com havia assenyalat, el control sobre les preguntes i deixa parlar el personatge. De l'entrevistat assenyala el seu domini de la llengua, "pocs escriptors, avui, poden gloriejar-se de no barrejar en llur prosa ni un sol castellanisme o bé alguna proposició que us dugui un tast afrancesat en la seva construcció" (Muñoz 1992, 516). Destaca igualment les traduccions de l'anglés que ha fet, de les col·laboracions a *L'Opinió*[165] i de la feina de les correccions a la Generalitat de Catalunya. S'hi fa esment també de les diferències entre *El Be Negre* i *La Humanitat*, controlats per Acció Catalana Republicana i Esquerra Republicana de Catalunya, una qüestió que acaba per impacientar l'ocupat escriptor i dóna fi a l'entrevista.

En l'"estona de conversa amb Miquel Llor" (1894-1966), Rodoreda manifesta inicialment la seua atracció per la protagonista de la novel·la *Laura a la ciutat dels Sants*, que fins i tot la idealitza i apareix juntament amb l'escriptor (Muñoz 1992, 520). Miquel Llor fa un repàs a la seua producció actual, com també dels seus orígens literaris. L'autora contraposa les crítiques d'Esclasans, en l'anterior entrevista, a la concessió

[164] Rodoreda reconeixia quaranta anys després com l'havia impressionat la novel·la de Jordana *Una mena d'amor* (Roig 1973). Mercè Ibarz, en la biografia de l'autora (1991a, 50-51), localitza aquesta novel·la dins del segon capítol d'~~AM~~, en presentar-se la protagonista llegint un llibre que recorda la història de Jordana.

del premi Crexells per *Laura...* l'any 1931. Llor hi comenta diversos aspectes contextuals de la redacció de la novel·la (Muñoz 1992, 523-524).

Amb M. Teresa Vernet[166] (1907-1974) enceta la primera entrevista a una dona escriptora. És, per això, que Rodoreda fa una primera reflexió sobre aquesta condició: "Fer un elogi a un home costa poc. De seguida estan contents. Però a una dona... —i novel·lista encara! — val a dir intel·ligent, astuta, feta a analitzar, a endevinar, a teixir..." (Muñoz 1992, 524-525). L'autora aprofita aquesta exposició per a afirmar els avantatges del sentiment patriòtic català: "Una dona catalana té, damunt de les altres, al superioritat de la franquesa, de la simpatia i del seny. Seny català, apte per a fer tirallongues inacabables de literatura, però que existeix i és un fet; i el que existeix no es pot negar, si hom, prou escrupolós amb el que s'anomena consciència, no vol incórrer en cap mentida" (Muñoz 1992, 525). D'igual manera que amb Arbó i Llor, Rodoreda destaca l'estat civil, fadrina, de l'escriptora (Muñoz 1992, 526). Reflexionen primerament sobre la creació narrativa de l'autora (*Maria Dolors*, 1926; *Amor silenciosa*, 1927; *Eulàlia*, 1928; *Final i preludi*, 1933), sobre la qual Vernet afirma que "cada novel·la cal escriure-la dues o tres vegades" (Muñoz 1992, 527).

L'entrevista amb Tomàs Roig i Llop[167] (1902-1987) ja pertany a l'any 1934. Després de mostrar el respecte envers aquesta personalitat del món de la cultura, tots dos elogien *Laura a la ciutat dels Sants* de Miquel Llor: "No crec que en llegir el llibre cap home sigui capaç de comprendre tota la dolçor del temperament de «Laura». És de les novel·les catalanes,

---

[165] Setmanari d'esquerra publicat des del 1928 fins el 1934, que originà el grup polític de "l'Opinió", posteriorment integrat en Esquerra Republicana de Catalunya.

[166] Escriptora que conreà bàsicament la narrativa, especialment la de caire psicologista. Fou traductora d'A. Huxley, J. A. Joyce i G. Greene. Guanyà el premi Crexells l'any següent a aquesta entrevista, el 1934 amb *Les algues roges*.

[167] Escriptor que conreà diversos gèneres, entre els quals destaca la narrativa psicologista. És el pare de l'escriptora Montserrat Roig. A l'entrevista, Rodoreda ens el presenta com a advocat i director de la revista *Catalunya Ràdio*.

situant-me al lloc que em correspon de lectora, més boniques que he llegit", afirma l'escriptora (Muñoz 1992, 530). Continuen fent un repàs dels escriptors catalans d'aquest segle: Maragall, Verdaguer, Jordana, Vernet, Víctor Català, etc. Poc després parla de la redacció i de l'edició de *Siluetes epigramàtiques*[168] (Muñoz 1992, 532). Rodoreda pregunta a Tomàs Roig què pensa de la revista *Clarisme*. La resposta ("és una mica fluix", Muñoz 1992, 534) provoca en Rodoreda la defensa del caràcter jovenívol i independent dels col·laboradors: "a *Clarisme* no escriuen professionals i que, si cap n'hi havia, li llevaria el to que ara té d'ésser una porta oberta als qui comencen a bregar amb la ploma" (Muñoz 1992, 534).

En el pròleg a l'entrevista amb Carles Soldevila (1892-1967), Rodoreda ens manifesta els seus temors abans de trobar-se'l. S'utilitza aquesta escena per tal de situar-nos l'activitat més immediata de l'escriptor, la direcció de la pàgina femenina de la revista *La Rambla*[169] (Muñoz 1992, 535). Rodoreda no amaga en la reproducció de la conversa els seus temors envers aquest important personatge, de tal manera que li diu "jo voldria, si voler no és massa, que m'expliqués alguna cosa... sóc una redactora... he anat a l'Ateneu i m'han dit que vostè hi va molt poc... jo li ho agrairé... és perquè m'expliqui unes quantes coses..." (Muñoz 1992, 538). L'escriptora canvia el to emprat en anteriors entrevistes; hi ha una primera exposició d'aquesta a l'home en la qual resumeix les activitats socials i culturals més rellevants on ha participat. S'hi fa referència als inicis literaris de l'autor, amb la poesia i el teatre. Sobre aquest darrer gènere, es mostra crític, acusa que "molta part de la crisi del teatre català és deguda al fet d'acceptar obres d'analfabets" (Muñoz 1992, 542), cosa que ha provocat la fugida dels

[168] És un conjunt de retrats literaris que l'escriptor publicà l'any 1933. Posteriorment féu dos volums més, els anys 1952 i 1971. En aquesta entrevista, Roig ja suggereix la continuïtat d'aquesta obra: "He d'afegir que penso continuar la meva obra, i que, de *Siluetes*, en faré tres o quatre-centes" (pàg. 533).

[169] Setmanari catalanista i esportiu que es publicà des del 1936. Tingué diverses multes i dues suspensius a causa de la seua actitud política.

artistes del teatre català arreu de l'Estat espanyol. En l'últim tram el diàleg se centra en la darrera obra de l'autor, *Valentina*, publicada el mateix any en el qual li atorgaren el premi Crexells, el 1933 (Muñoz 1992, 543).

L'entrevista a l'escriptor Apel·les Mestres (1854-1936) s'inicia amb una lloança a la condició positiva de ser vell, en relació a l'edat d'aquest. Rodoreda contraposa, en aquesta reflexió, els inconvenients de la joventut: "la joventut és trista, terriblement trista per dintre. Perquè és ambiciosa; perquè és inconformista, perquè vol fer veritat tot el que no és sinó il·lusió... la joventut només s'estima quan se'n va" (Muñoz 1992, 544). En la conversa l'escriptor comenta les seues activitats quotidianes i aficcions particulars. L'entrevistadora destaca la dedicació de l'escriptor al camp musical.

"Parlant amb Eduard Serra (Òscar)" presenta un començament distint als altres, on la periodista aprofita l'ocasió d'entrevistar un col·laborador de *Clarisme* per a fer una revisió irònica de la revista on treballen (Muñoz 1992, 549-551). Rodoreda rectifica la seua expressió amb la intenció de reflectir la indefinició que manifesta moltes vegades la línia general de la publicació: "Tenim (es pot dir *tenim*?) una colla de xicots (ho canviaré per *hi ha*). Hi ha (ara em sembla més lògic) a *Clarisme* (tampoc no es pot dir que, *hi ha*, sigui més lògic, perquè, de fet, a *Clarisme* no hi ha cap xicot: només lletres, gravats i més d'una errada: no obstant, aqueixa segona reflexió o rectificació la deixarem per bona, tot i que encara no ho és prou). Torno a començar, a cercar el bon camí que, segons els entesos, és l'únic que pot ben menar-nos; però n'hi ha tants, que hom es confon i, un cop confós, es queda confús, i no sap de què li cal fer ús.)" (Muñoz 1992, 549-550). La periodista fa un repàs a la nòmina de col·laboradors, entre els quals destaca, irònicament, Delfí Dalmau, "que escriu poc i diu

molt?" (Muñoz 1992, 550), i "Mercè Rodoreda, tan intel·ligent, que escriu molt per a no dir res" (Muñoz 1992, 550). Es lamenta, així mateix, de la manca de resposta de les dones "a la crida feta per *Clarisme*" (Muñoz 1992, 550), un dels col·lectius que la periodista vol mobilitzar culturalment. "*Clarisme*, doncs, té de tot" (Muñoz 1992, 551), diu Rodoreda, fet que justifica l'entrevista feta a continuació al dibuixant de la revista. La conversa entre tots dos és, doncs, una excusa per a la reflexió anterior sobre la publicació on treballen, ja que només s'intercanvien un seguit d'opinions on Òscar parla de les seues preferències entre els dibuixants i caricaturistes que més li plauen (Muñoz 1992, 552-553).

La conversa anterior ve complementada amb la següent dedicada a un altre dibuixant, Desideri Santsalvador (1913-1938), que col·laborava amb *La Rambla*, *La Humanitat* i *Catalunya Ràdio*. Amb aquestes dues entrevistes, Rodoreda vol completar la visió del periodisme com un mitjà de difusió cultural força complet, on els dibuixos, les caricatures, són un element fonamental de visualització de la societat del moment. El diàleg entre tots dos serveix per a esmentar la col·laboració del dibuixant en diversos mitjans escrits de l'època, com també per a reflectir, a l'igual que en l'anterior entrevista, les seues preferències entre els dibuixants europeus (Muñoz 1992, 557-558).

Plàcid Vidal[170] (1881-1938) és el protagonista de l'entrevista publicada el mes de maig de 1934. Assenyalem que hi ha un retrat de l'escriptor fet per l'anterior personatge entrevistat, Desideri Santsalvador, encara que aquest no col·laborava a *Clarisme*. S'hi parla del ressò obtingut amb l'última publicació d'aquest, *L'assaig de la vida* (1934), una obra que

[170] Poeta, novel·lista i cronista que participà del moviment modernista amb diverses obres poètiques i novel·lístiques entre les quals destaca la trilogia autobiogràfica de Jordi Saura escrita entre 1910 i 1917. Col·laborà també amb diverses revistes de l'època.

recull una sèrie de retrats i de cròniques de la vida bohèmia modernista[171]. Vidal manifesta la seua defensa pel gènere autobiogràfic, es lamenta que "s'ha cultivat poc, aquí, la biografia. Àdhuc jo crec, i no en dubto, que si Aribau[172] hagués deixat un llibre de memòries hauria fet molt més per al redreçament nacional que la seva *Oda a la pàtria*" (Muñoz 1992, 561). Es comenten també les teories de la integració o no de Catalunya i d'Occitània en una única nacionalitat, arran de la publicació del manifest "Desviacions en els conceptes de llengua i pàtria", signat per Fabra entre altres, en *La Veu de Catalunya* (06.05.34), on es "planteja la necessitat d'entendre els conceptes pàtria i llengua com a vinculants i de no interpretar Catalunya i Occitània com a dues nacions que formen una única nacionalitat" (Muñoz 1992, 561).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

La conversa següent s'estableix amb Alfons Maseras[173] (1884-1939). Després de fer un repàs als seus orígens literaris, pròxims als escriptors principals del modernisme com Víctor Català, Joaquim Ruyra i Prudenci Bertrana, retornen a la polèmica citada en l'anterior entrevista sobre la inclusió de Catalunya en una realitat occitana. Maseras és clar, "limitem-nos a dir-nos catalans i no portem confusions a la gent amb l'adopció de noms erudits, que no tenen cap contingut concret" (Muñoz 1992, 566). Igualment, critica l'aplicació del mot llemosí aplicat al dialecte valencià per Teodor Llorente, "hem de donar al valencià el nom de català de València o el d'una de les variants del català, simplement, car tot és una sola llengua", afirma (Muñoz 1992, 567). Finalment lloa la línia de *Clarisme* pel que fa a la reivindiació del catalanisme i del tractament clar i contundent dels aspectes conflictius del moment (Muñoz 1992, 568).

---

[171] P. Vidal escrigué altres dos obres amb aquesta temàtica: *Els singulars anecdòtics* (1920 i 1925, segona edició ampliada) i *El convencionalisme de la vida* (1972).
[172] Es refereix òbviament a Bonaventura Carles Aribau.

L'última entrevista que Rodoreda publicà a *Clarisme* fou el 23 de juny de 1934. El personatge triat és l'escriptora Llucieta Canyà[174] (1907-1980). Rodoreda aprofita l'ocasió per a fer a la introducció de la conversa un al·legat en favor de la integració de les dones en el món literari català, de la mateixa manera que ho havia fet en parlar amb M. Teresa Vernet. Canyà parla dels seus anys universitaris i de l'inici de les col·laboracions periodístiques, concretament a *La Veu de Catalunya*. L'escriptora conta amb molts detalls l'anècdota per la qual tingué pretensions dels francmaçons per tal de formar-hi part, a partir d'uns regals misteriosos d'escarabats dissecats[175]. "Els francmaçons s'interessen per totes aquelles persones que creuen intel·ligents; amb rucs no hi volen tractes, i miren si se les poden fer seves" (Muñoz 1992, 572), afirma Canyà. Pel que fa a les reflexions del feminisme, l'escriptora opina que la dona feminista "ho pot ésser conservant tota la feminitat. No sóc amiga de les dones espantaocells. Com ja faig avinent en el meu llibre *L'etern femení*, detesto les dones masculinitzades. Crec que podem ésser unes perfectes mestresses de casa i, ensems, sostenir una conversa sobre el tema que sigui, sense «estar peix»." (Muñoz 1992, 573).

Com hem vist, en les entrevistes de *Clarisme*, Rodoreda buscava un lector no especialitzat que volgués distraure's amb la lectura dels textos. Anna M. Saludes, en la conferència que impartí en els cursos d'estiu de Girona l'any 1995, destacà el desig de l'autora de voler fer riure el lector de

---

[173] Escriptor dedicat al periodisme i a la novel·la, de tendència romàntica. També conreà la poesia i el teatre. Durant la dictadura de Primo de Rivera s'exilià a París on dirigí Le Courrier Catalan i fou corresponsal de La Veu de Catalunya.

[174] Escriptora i conferenciant. Publicà dues obres de reflexió sobre el matrimoni: *L'etern femení* (1933) i *L'etern masculí* (1957). També va conrear el teatre.

[175] No podem estar-nos de relacionar aquesta imatge tan suggerent amb el regal, també misteriós, que li fa la "noia de la platja", Isabel, a Adrià Guinart en la novel·la de Rodoreda *Quanta, quanta guerra...* (1980): una papallona dissecada. Adrià rep aquest regal en mans de la vella Isabel, l'assistenta de Pere Ardèvol, una vegada ha rebutjat la proposició de la jove per tal que anés a viure amb ella.

les seues entrevistes. En la primera que féu, a Sebastià Juan Arbó, Rodoreda assenyala l'objectiu que percaça en aquests textos:

> Els intervius haurien d'ésser el reflex ben aprofundit del temperament dels interviuats; un estudi psicològic de llur personalitat; però això és difícil de bell antuvi i amb persones que només coneixes de nom i a les quals més aviat desplau que les vagis a trobar. (Muñoz 1992, 502)

Mercè Ibarz destaca el tarannà nerviós i impetuós de Rodoreda en les entrevistes de *Clarisme*; la biògrafa comenta que l'escriptora "fa el paper de la periodista moderna i extremada, de la nova dona alliberada que té opinions per a tot" (Ibarz 1991a, 39). Rodoreda, bona observadora, "basa els apunts psicològics en la gestualitat dels interlocutors" (Ibarz 1991a, 39); aquest fet pot ser interessant per tal d'entendre després la construcció psicològica dels primers protagonistes de la novel·lística rodorediana.

D'una manera semblant Carme Arnau valora les entrevistes publicades a *Clarisme*. En la primera biografia l'estudiosa assenyala que la "ironia que l'acompanyarà permanentment, fins i tot en circumstàncies difícils" (1992b, 34), un to sarcàstic que atribueix també a la sensació pròpia d'inexperiència. La col·laboració de Rodoreda en aquesta revista és important, però ens mostra la il·lusió d'una periodista inexperta, encara que amb ganes de millorar el seu ofici.

El tarannà de la revista reflectia els objectius artístics dels dos directors, Dalmau i Rodoreda, que s'autoanomenaven "claristes", segons ens confirma Teresa Muñoz en l'edició crítica dels textos (1992, 496) amb les paraules següents:

> Un dels trets distintius [...] era l'electicisme i el màxim respecte per la llibertat d'opinió. Així, eren freqüents les enquestes i debats proposats als lectors —sobre el nom de la revista, sobre actituds laiques o religioses; o bé interessants enquestes, dirigides a escriptors contemporanis, joves i vells, novells i establerts, sobre què és o què ha de ser la novel·la i la poesia catalana.

La publicació era "una revista molt irregular, però que, sens dubte, té l'interès de mostrar la inquietud cultural d'un sector de la joventut de l'època" (Muñoz 1992, 497), és a dir, era un exercici periodístic de joves

preocupats pel redreçament de la seua pròpia cultura. És en aquest context on hem d'entendre la participació de Rodoreda en el projecte. L'etapa de Rodoreda en *Clarisme* és, al nostre entendre, un moment bàsic per tal de formar la futura escriptora, en el qual coneix els principals referents culturals i literaris de Catalunya.

Les entrevistes de *Clarisme* són un reflex de les vacil·lacions i de les ingenuïtats de les seues primeres obres narratives, però com diu Josep Maria Casasús "El primer interviu en l'experiència fugissera de Mercè Rodoreda com a reportera innovadora" (1994), "conté alhora uns components innovadors innegables, i avança alguns trets positius dels seus enfocaments literaris i del seu estil tan personal". Per tant, l'obra periodística i la narrativa de Rodoreda coexisteixen, com afirma Mercè Ibarz en la biografia: "Alternava les novel·les i el periodisme, amb una capacitat i rapidesa que després trobarà a faltar." (1991a, 40). Per a Josep M. Casasús, segons llegim en l'article esmentat, "Mercè Rodoreda fou, però, periodista d'un sol gènere: el reportatge-interviu". L'escriptora innovà en aquest gènere periodístic i va crear un estil personal que fa albirar alguna de les característiques de la seua creació literària: "afany d'innovació, preocupació per la recepció, aparent ingenuïtat, i atenció a la gestualitat del personatge interviuat, element principal, gairebé únic, del seu capteniment per l'observació psicològica." (Casasús 1994).

Ens sembla que aquestes entrevistes són força importants, no només per l'originalitat formal que manifesten, pel que fa a la seua estructura i al tractament de la conversa amb els personatges, sinó en referència als continguts esmentats. Rodoreda guia les qüestions envers els temes que considera importants per a la seua reflexió, unes preguntes que es repeteixen en gairebé totes les entrevistes. La periodista vol consolidar la

revista on treballa, per la qual cosa demana constantment l'opinió sobre els exemplars anteriors publicats. La reflexió sobre *Clarisme* ve unida a una consideració més ampla sobre l'estat dels mitjans de comunicació escrits d'aquella època, especialment pel que fa a la seua repercussió social i política. Constantment hi ha referències a les polèmiques de l'època sobre el control ideològic d'algunes revistes i periòdics. Rodoreda contribueix a fer de *Clarisme* una publicació independent. Aquesta independència justifica la dedicació de la revista a la joventut de l'època[176], sobre la qual vol incidir l'autora en dos temes claus: la reflexió de la identitat cultural catalana i la incorporació de la dona a la literatura.

Hi ha d'altres col·laboracions secundàries de Rodoreda en la revista *Clarisme*. Es tracta d'articles d'opinió diversos, normalment descriptius, que fan referència a èpoques concretes de l'any o a celebracions diverses. Així hem trobat l'article "Adéu a l'estiu" (01.10.33) on l'escriptora acomiada aquesta estació per donar la benvinguda a la tardor, que li agrada més; diu "la tardor té tota la serenitat i la maduresa d'una dona de trenta anys". "Cada any, en aquest temps" (01.11.33) és una recreació de l'aparició de les castanyeres, lligades a la vinguda del fred. "Nadal" (23.12.33) és un article posterior on l'autora reprén la lloança a l'estació més freda, on reconeix les seues limitacions a l'hora de participar en tertúlies intel·lectuals, encara que les valora molt positivament ("Estar-se a casa amb una bona companyia i parlar de coses elevades jo que gairebé no en sé dir res"). L'escriptora també reconeix les seues prevencions davant del catolicisme.

Rodoreda també féu cròniques de viatge a partir d'experiències personals, concretament ens referim a l'article "Coll de Nargó" (01.11.33),

[176] Els "claristes", com anomena la mateixa Rodoreda en l'entrevista amb Eduard Serra als col·laboradors i simpatitzants de la publicació, són persones que sintonitzen amb aquests dos punts bàsics.

on fa una descripció física del poble de l'Alt Urgell[177]. Amb tot, una de les col·laboracions més interessants que hem trobat, en relació al nostre estudi, és una narració breu que es publicà a *Clarisme* el penúltim dia de l'any 1933, "Una nit..." (pàg. 2). És la primera peça de vàlua literària de l'autora publicada en un mitjà de comunicació? En tot cas es tracta del primer conte de Rodoreda[178]. La història és feta amb una focalització externa, a partir de l'opinió d'un narrador exterior als esdeveniments (narrador intradiegètic heterodiegètic, seguint la terminologia de Gérard Genette[179]) que se sent malament després de conéixer l'existència d'un amant de la seua mare, un antic amic de la família. L'anònim protagonista reacciona negativament ("El perdó no podia existir!) i surt als carrers de Barcelona, concretament a les rambles, on coneixerà una prostituta amb la qual anirà a passar la nit. El protagonista compara la seua situació personal amb l'estat general d'aquesta dona. El narrador omniscient del conte ens ofereix tots els pensaments i les idees del jove, que té vint-i-cinc anys, els mateixos que l'escriptora en aquell moment. L'afer serveix perquè el protagonista reconega la seua pròpia evolució amb el distanciament de l'època de la infantesa ("Es troba al començament de la segona època de la seva joventut"), caracteritzada per la felicitat ("Quan era petit... recorda el seu amor a la mare"). A la fi de la narració, el jove afirma que "la seva joventut [...] acaba de morir", a causa del "coneixement que potser no coneix prou".

L'any 1934 va ser un any prolífic. L'activitat literària s'intensificà amb la publicació de dues novel·les: *Del que hom no pot fugir*, en l'editorial dirigida des de la revista *Clarisme*, i ~~UD~~, en l'editorial Proa. En el capítol pròxim en parlarem. Les col·laboracions periodístiques també

[177] En el pròxim capítol comentarem les semblances entre la descripció física de Coll de Nargó i el poble fictici de la novel·la de l'autora de ~~HNF~~.

[178] Aquesta és la conclusió a què arribem en la nostra recerca dins l'arxiu de la Fundació Mercè Rodoreda.

ocupen bona part del temps creatiu de l'escriptora. Ja hem vist vuit entrevistes publicades a *Clarisme* en aquest any. Hi ha d'altres publicacions a la mateixa revista. En primer lloc, hem trobat l'article "Notes biogràfiques. Frederic Chopin-George Sand" (03.02.34), on Rodoreda recrea els principals trets biogràfics del músic d'origen polonés, tot destacant-hi la relació amorosa que tingué amb George Sand, baronessa Dudevant. Amb el títol "Revista de Catalunya", l'autora publica a *Clarisme* el 10 de febrer de 1934 un article on felicita la iniciativa del conseller de Cultura, senyor Gassol, de la creació de la *Revista de Catalunya*, de la qual destaca l'heterogeneïtat dels aspectes culturals tractats; Rodoreda aprofita l'ocasió per tal de recordar la necessitat de reviscolar la situació del teatre català: "Què, val o no val que els catalans tinguem teatre català i una nova revista? O és que hem de passar la vida anant a veure la comèdia: *Don Méndez debajo de la higuera*?" (*Clarisme* 10.02.34, 1). Després d'assistir a les festes de les falles de sant Josep, Rodoreda redacta una crònica singular on al mateix temps que descriu els esdeveniments d'aquells dies, fa una reflexió social i cultural dels valencians; l'autora observa el reculament del català a la ciutat i anima "els amics de «El Camí»[180]" a treballar amb constància perquè "la crosta castellanista encara té molt de gruix". Per últim, hem de comentar dues ressenyes crítiques que l'autora fa sobre dos llibres d'Anna Murià en un mateix exemplar de la revista, sobre *Joana Mas* i sobre *La revolució moral* (12.05.34)[181]. En la ressenya del primer llibre Rodoreda tracta la polèmica del reviscolament del gènere narratiu, enmig de la qual, "hem d'agrair, doncs, que hi hagi valents que escriguin novel·les i, entre aquests, hi comptem Anna Murià"; Rodoreda afirma que "*Joana*

---

[179] Vegeu *Figuras III* (1972, 283-287) i l'article de S. Rimmon "Teoria general de la narració..." (1976; Sullà 1985, 175).

[180] Setmanari polític valencià que es publicà entre els anys 1932 i 1934. Recollia les propostes autonomistes dels grups polítics i culturals més nacionalistes. Va fer costat a les tesis més procatalanistes del moment.

[181] *Joana Mas* és la primera novel·la de l'autora (1933) i *La revolució moral* és el primer assaig (1934).

Mas és la novel·la d'una novel·lista que ens mancava: i, per la dignitat amb què és escrita, i perquè és novel·la de les que es fan llegir, en cal lloar-la". Aquest text, com veiem, no és ben bé una ressenya crítica, sinó un article d'opinió sobre la importància de la publicació d'Anna Murià en relació al redreçament de la producció novel·lística catalana.

Pel que fa al segon article sobre *La revolució moral* d'Anna Murià, és una crítica a diversos postulats de l'autora del llibre sobre la situació social de la dona. Així, Rodoreda afirma que "no, Anna Murià, no creiem encertat el camí", ja que no li agraden les propostes sobre la prostitució i sobre la virginitat abans del matrimoni:

> Que una dona conscient, com creiem la qui així parla, digui: "la promesa que guarda la seva virginitat fins al dia del matrimoni, comet la vilesa més gran" ens sembla reprobable, censurable, inadmissible. (*Clarisme*, vol. II, núm. 30, 12.05.34, 4)

Rodoreda censura el to sentimental de l'assaig. És interessant assenyalar l'estil de la periodista en el text, ja que totes les afirmacions que fa es justifiquen utilitzant la primera persona del plural, una forma personal que denota un desig d'objectivitat, a partir del qual es formulen opinions com "nosaltres havem cregut sempre que la prostitució, el gran problema de l'abolició de la prostitució, és, dintre d'un país lliure, liberal i sa d'esperit dels més trascendentals." (*Clarisme*, vol. II, núm. 30, 12.05.34, 4).

El treball a *Clarisme* de Mercè Rodoreda acabà l'any 1934, en tancar la revista. Una de les últimes publicacions va estar el volum *Polèmica*, amb el seu company de redacció Delfí Dalmau, on trobem diverses converses entre tots dos[182]. Aquest llibre és el conjunt de diàlegs creuats entre Delfí Dalmau i altres escriptors del moment (Carles Varela, José Ortega y Gasset), on destaca, sens dubte, Mercè Rodoreda. Amb una estructura

[182] Una altra de les conseqüències de la col·laboració entre Dalmau i Rodoreda, va ser la creació de l'editorial Clarisme que va publicar entre altres *Una altra mena d'amor* de Delfí Dalmau i *Del que hom no pot fugir* de Mercè Rodoreda.

epistolària, tots dos hi parlen en la primera part del llibre sobre diversos temes d'interés: periodisme[183], el sentiment amorós[184], el nacionalisme català, els crítics literaris, la mitologia, la poesia, la filosofia i el paper de la dona en la societat[185]. En relació a aquest darrer tema, Rodoreda vessa un comentari interessant sobre la seua concepció de la relació dona i societat:

> M'agrada tot el que és modern, tot el que significa avançar, m'agrada que les dones es sentin valentes, amb ganes de lluitar, de triomfar, de fer prevaler els seus drets; però en el fons, sense adonar-me'n, o adonant-me'n massa, em dol. La dona ha de triomfar dintre de casa seva: per bondat, per simpatia, per traça a saber-se fer estimar... I avui, aquest triomf, són poques les qui l'assoleixen. La dona en política, en arts, en lletres? Sí... ja fa bonic... però... què voleu que us digui, no massa. Crec que és millor saber de cosir que no d'escriure. Crec que té més talent la qui ambiciona d'ésser mestressa a casa —en el bon sentit de la paraula— que no la qui fa el pallanga pel carrer. També en el bon sentit de la paraula. I crec que jo, pensant així, hauria d'haver nascut o molts anys enrera o molts més endavant" (*Polèmica*, 61-62)

L'ambigüitat que manifesta l'autora en el paper que la dona ha d'ocupar —entre la casa i el carrer— s'ha d'entendre en la realitat d'aquella època, on la gran majoria de les dones quedava reclosa a casa. Els autors propugnen el debat entre els intel·lectuals per tal d'aclarir aspectes comuns de reflexió del món dels humans; en el primer capítol, en forma de carta adreçada a Mercè Rodoreda, Delfí Dalmau reconeix el poc ús del debat i del diàleg dins la cultura catalana: "Altrament el diàleg, a casa nostra, no ha assolit, encara, una voga, una normalitat, una naturalitat que hauríem de propugnar, em sembla." (*Polèmica*, 7). El llibre no ens interessa per la seua forma estilística, sinó per alguna de les reflexions posada en boca de l'escriptora al voltant d'aspectes de la literatura, com també dels comentaris despectius que fa de la seua novel·la ~~DH~~[186] Més endavant, en l'anàlisi d'aquesta novel·la, farem referència a algun d'aquestes qüestions. Assenyalem, pel

[183] Rodoreda manifesta la seua atracció envers la figura que representen els periodistes. Paradoxalment, l'escriptora diu "no en conec cap i em dol" (pàg. 48), una afirmació difícil d'acceptar atesa la condició dels col·laboradors de la revista on treballa. D'una manera irònica, Rodoreda confirma que menteixen: "crec que són simpàtics, desconeixen la veritat, i trinquen les copes llurs per la senyora mentida. Si se m'enfaden no tinc inconvenient a dir que mento jo" (pàg. 48).

[184] Rodoreda justifica l'existència de l'amor a partir dels exemples de la història antiga i de la mitologia grecollatina (pàg. 51-55). L'escriptora lamenta la dificultat de l'explicació: "Què és amor? Què és l'amor? Difícil, per no dir impossible de contestar" (pàg. 55).

[185] Delfí Dalmau aboca frases com "la dona deu ésser més decidida, més absoluta, més irreflexiva" (*Polèmica*, 43), que justifiquen els comentaris de Rodoreda sobre la integració social de la dona.

seu interés en el nostre treball, la caracterització que Dalmau fa de l'estil literari de Mercè Rodoreda. L'escriptor afirma que l'estil de l'autora de ~~DH~~ és horitzontal en "un 75 per 100", contraposat al seu propi, vertical en una mateixa proporció. Dalmau defineix aquest concepte a partir del model dels discursos del polític Canalejas: "això és el que jo anomeno horitzontalitat del procés: que el verb, l'expressió, la forma, arribi a crear el pensament, el fons" (*Polèmica*, 65). Caldria ressaltar com la prosa de Rodoreda és considerada per aquest escriptor com un producte del treball formal, que condueix a uns continguts determinats.

El treball periodístic continuà a diverses revistes, encara que les col·laboracions es modifiquen: malgrat fer alguna entrevista, va publicar bàsicament contes. Així, l'any 1935 trobem un primer conte "La noia del pomell de les camèlies" publicat en el número XXI de *La Revista*[187] (pàg. 38-41). Un narrador ens conta en tercera persona[188], amb l'ús del present verbal, la història dels últims moments d'una vella que recorda la seua joventut, especialment els seus amors amb un jove que li donà un pomell de camèlies. El conte s'estructura a partir del record, com la mateixa protagonista opina, a partir de les paraules del narrador: "Pensa que els records, després de tants anys, ja no li pertanyen: són de la joveneta del pomell de camèlies i ampla faldilla de volants... Es pot dir que li fa mal de robar-li els llunyans secrets; si no fos que estan junyits al seu cor, després de tants anys..." (pàg. 40). Hi ha, doncs, un joc interessant de perspectives arran de la contemplació de la vella de la fotografia de la seua joventut, "la

---

[186] Rodoreda contraposa la seua obra amb *Laura a la ciutat dels Sants* de Miquel Llor, sobre la qual manifesta la seua preferència (pàg. 83-84).

[187] Publicació quinzenal literària, semestral des del 1927, publicada a Barcelona entre els anys 1915 i 1936. *La Revista* permetia col·laboracions ben diverses, com també traduccions, articles d'erudició, teatre, etc. Inicialment es caracteritzà per la seua fidelitat al noucentisme.

[188] Si seguim la terminologia de Gérard Genette (1972, 303) abans esmentada, ens trobem davant d'un narrador intradiegètic heterodiegètic, ja que es tracta d'un narrador extern al text que ofereix la seua visió subjectiva dels esdeveniments. Podem parlar-ne també d'un narrador omniscient, atés que les opinions oferides sobre el personatge són minucioses, en tot moment coneix les reaccions d'aquest.

noia del pomell de les camèlies". Arran de la visió d'aquestes flors, la vella actualitza el món anterior, la felicitat perduda. La relectura de les cartes de l'amant fan sentir de nou el goig d'aquella època anterior. El conte acaba amb la imatge de la vella morta, juntament amb la caixa on conservava les cartes.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

1.2.3.2 Les narracions infantils de *La Publicitat* (1935-1936)

L'any 1935 significa l'inici de la col·laboració en el periòdic *La Publicitat*,[189] on publicà 16 contes infantils[190], que es troben en una pàgina dominical titulada "Una estona amb els infants", coordinada per Avel·lí Artís-Gener (Tísner), que també s'encarregava de les il·lustracions de les narracions de Rodoreda. Mercè Ibarz assenyala la importància de la col·laboració en *La Publicitat*, en la recerca de l'estil personal de l'autora:

> Els contes d'aquesta època mostren ja un domini nou de la narració, en què l'artifici practicat en les novel·les i en les entrevistes encerta el to adequat de la fantasia infantil. (1991a, 40)

La primera narració que hem trobat és "L'hivern i les formigues" publicat en dos capítols (11/18.8.35). El conte és la recreació d'un col·lectiu de formigues amb qualitats quasi humanes. La història se centra en la petició de les formigues al vell hivern, amb la mediació de la lluna, per tal que se'n vaja i els done temps per recollir aliment suficient per a combatre els seus efectes.

Al mes següent es va publicar "Les tres granotetes i el rossinyol" (01.09.35), que tracta de l'amistat d'un grup de granotes amb un rossinyol. Elles envegen la capacitat de cantar de l'ocell, després d'haver trobat una flauta a l'aigua, i ell la de nadar. Finalment tots i totes assumeixen la pròpia realitat. Poc després aparegué "El vaixellet" (22/29.09.35), la història d'una embarcació de joguet que construeixen per un acabat de nàixer. El vaixellet fuig de la casa per acabar en la mar, on tindrà diverses aventures, entre les quals cal destacar l'atac d'un tauró; un pescador el salvarà i el retindrà a casa per als seus fills. Finalment torna a la casa d'on va eixir; el seu destí serà convertir-se en joguet per al nen.

---

[189] En el pròleg de la novel·la ~~CM~~ (1936), Rodoreda fa esment d'aquestes col·laboracions que fa els diumenges en el periòdic.

[190] Mercè Ibarz (1991a, 40) dóna notícia de l'oferta que féu Rodoreda a Joan Sales, anys més tard, per tal de fer-ne una edició.

“La darrera bruixa” (06/08.10.35) és una història on quatre joves acaben amb l’última bruixa. El conté transmet el missatge final de la voluntat d’acabar amb el mal. Ben diferent és la narració següent, “La noieta daurada”[191] (20.10.35), on una jove es fa amiga de diversos elements naturals: un cuc, un porc senglar, uns rossinyols. L’amistat i la felicitat predominen en el conte. D’una manera semblant podem interpretar el conte “L’oreneta” (27.10.35), en el qual assistim als intents d’una petita oreneta de volar, ensinistrada per les germanes. En l’últim intent l’oreneta caurà del niu i morirà, després de ser recollida per un jovenet que intenta curar-la.

L’últim conte publicat en *La Publicitat* l’any 1935 és “El noiet i la casona”, en dos capítols. Aquest conte és dedicat per l’escriptora al seu fill, Jordi Gurguí. Es tracta d’una història on el protagonista, un jove orfe, és expulsat de la casa on viu per uns homes dolents que volen aprofitar-se’n econòmicament de l’edifici. La natura presta l’ajuda necessària al jove: els animals li construeixen una nova casa, i l’ós el defensa de l’acció dels homes.

Ja en l’any 1936 es publica “La guardiola” (01/08.03.36), la història d’una guardiola que fuig del seu propietari, un nen que contínuament la fa patir en traure diners del seu interior. Hi fuig al camp, on després que una eruga se li introduesca, mor trencada contra un safareig. “Les fades” (29.03.36) és un conte diferent a la resta pel que fa al plantejament del tema; l’escriptora planteja l’origen de les fades arran de l’acció del sol, de la lluna i dels núvols. La narració se centra, doncs, en uns termes més simbòlics i mítics, sense aportar una història construïda amb els paràmetres de les rondalles o de les narracions populars, segons hem vist en els anteriors contes.

[191] Aquest conte va dedicat a Ira Nin. Deduïm que ha de ser filla de l’intel·lectual Andreu Nin, amb qui Rodoreda es relacionà en aquesta època (veg. Casals 1991a, 74-77).

"L'estrella que va morir" (05.04.36) narra la relació afectuosa entre una estrella i una nena pobra. Finalment, davant l'intent de l'estrella per agafar un estel volador que li havien regalat a la mare per a la petita, mor en precipitar-se a un toll del carrer. La relació d'un jove amb un element de la natura també és el tema de "Les pomes trapaceres" (12.04.36), que ofereix la imatge d'unes pomes divertides que canten i juguen i es fan malbé entre elles, de tal manera que al dia següent, després de passar la nit somiant amb el gegant Menjanaps, el jove va a collir-les i es troba la sorpresa. "El noiet-roger" és la història d'un jovenet convertit en roger per l'acció màgica d'una sirena; en la narració assistim a diverses aventures i converses amb els representants més significatius de la fauna marina. Un altre noi amb esperit aventurer coneixem en la història següent "El rodacamins" (31.05.36/07.06.36), que no tem un rodacamins al qual tothom li fuig; amb ell coneix un seguit d'històries de països llunyans i exòtics.

"La fulla" (14/21.06.36), conte dedicat a Josep Carner[192], ens narra la vida d'una fulla d'un til·ler al llarg d'un any. El vent li demana que l'acompanye cap a les muntanyes en diverses ocasions, però ella s'hi nega. Un rossinyol és testimoni del seu envelliment. Finalment, ja vella i esgrogueïda, és arrancada pel vent i oblidada enmig d'un toll del camí. "La truita" (28.06.36), dedicat a Eva Puig, ens situa entre el contrast d'una casa ostentosa, propietat d'una marquesa, i una casa pobra, on viu un poeta. La marquesa ha organitzat un sopar on assisteixen un bon grapat de nobles; el menú, suggerit per l'amfitriona, és una truita de carxofa i de xanguet que davant la mirada famolenca dels nobles, trau les cames i comença a córrer mentre tots la persegueixen. Finalment arriba a casa del poeta on s'amaga

[192] Aquest escriptor també fou col·laborador de la pàgina per a infants de *La Publicitat*. En l'exemplar del 28 de juny hem trobat un conte seu "La rondalla del nyic-nyic-nyic".

dels nobles. Una vegada es presenta al jove, se li ofereix per tal d'acabar amb la seua fam.

El darrer conte infantil que hem trobat pertany a la revista publicada sis dies abans de l'esclat de la guerra civil. Ens referim a "El bruixot i la sargantana", la història d'un bruixot que viu a Sant Gervasi i que es dedica a fer màgies a partir de barrejar sargantanes i pèsols. Una sargantana aconsegueix fugir de la mort dins el perol i juntament amb un pèsol també salvat, planegen acabar amb el bruixot, cosa que aconsegueixen d'una manera també màgica.

Els contes infantils de Mercè Rodoreda presenten l'estructura tradicional del gènere rondallístic[193]: a. presentació dels personatges. b. desenvolupament o complicació de l'acció. c. conclusió o acabament. d. moralitat[194]. Els personatges, com hem vist, són normalment animals, amb trets humans, o joves. Cal destacar el paper de personatges auxiliars, com la lluna ("L'hivern i les formigues", "Les pomes trapaceres"), el vent ("El vaixellet"), el núvol ("L'oreneta") o una estrella ("El noiet i la casona", "L'estrella que va morir"), que esdevenen els confessors i els col·laboradors dels protagonistes en els moments de major crisi. Normalment, els protagonistes de l'acció es troben sotmesos a la pressió de les normes convencionals i desitgen trencar amb aquests límits per tal d'assolir la felicitat i la coneixença del món, la qual cosa provoca el desenvolupament d'un fet conflictiu, que normalment es resol amb la tornada a la casa, al lloc d'origen. Després d'aquests afers, els personatges han aprés la realitat del món, per la qual cosa poden tornar a l'espai d'on

[193] Vegeu Joan Prat "Les funcions socials de la mitologia: la rondallística catalana", *La mitologia i la seva interpretació* (1984,143-159).

[194] Apareix normalment en tots els contes. Són frases sentencioses que busquen l'aplicació moral de la història. Veiem, per exemple, el final de "L'hivern i les formigues": "Això fa anys que fou tractat, perquè encara existeix, no és certament mentida."

eixiren, ja que ara poden abordar les dificultats de la vida quotidiana amb la fortalesa que es desprén de l'assumpció de la realitat del seu entorn.

Rodoreda vol agradar el lector destinatari dels contes. Intercala així elements que atrauen la seua atenció; aquest objectiu condiciona la tria dels personatges, com és el cas de nens i de nenes desvalguts/des, on les mares han de treballar o no els poden prestar l'atenció suficient. Hi ha també elements lingüístics usats per tal de cridar l'atenció, com frases que localitzen la situació en les proximitats del públic: "Era un noiet que vivia lluny del mar i l'enyorava. (Aquest noiet pots ésser tu, si en ve de grat)" ("El noiet-roger"). Rodoreda invita així a la participació dels infants en la història. En "El noiet i la casona", l'escriptora també s'hi dirigeix a l'inici: "No cregueu pas que us expliqui una història trista encara que de bell principi no sigui alegre.".

Hem de considerar també la presència d'estructures pròpies de les rondalles o de les històries orals (repeticions, gradacions, paral·lelismes, etc.). Hi ha moltes vegades una presentació ordenada dels personatges; vegem, per exemple, l'inici de "Les tres granotetes i el rossinyol":

> Totes tres eren filles d'una granota d'allò més bonica, d'ulls fugissers i boca ben partida.
> La gran era bona.
> La mitjana, escaient.
> La menuda, llaminera.
> (*La Publicitat*, 01.09.35)

En altres contes, l'inici remet a un espai mític i ben distint al quotidià. Observem el principi d'"El vaixellet": "Era un país llunyà: Suècia. Hi havia, en aquest país, un bon navilet. Honorava la memòria per a ell sagrada dels Wikings i es preparava a rebre un fillet." (*La Publicitat*, 22.09.35). Diversos contes s'inicien amb aquesta estructura, com és el cas de "La darrera bruixa": "Eren quatre minyons amb els quals ara farem

coneixença.” (*La Publicitat*, 06.10.35); també “Les fades”: “Heus ací que el Sol va dir” (*La Publicitat*, 29.03.36).

D’altres vegades, els contes comencen amb una exclamació, fet que atrau l’atenció dels lectors envers el personatge presentat. Així ho veiem a “La guardiola”: “Ai, ai, ai... Aquests tres «ais» els va proferir la guardiola des de l’alt prestatge on era” (*La Publicitat*, 01.03.36). També ho observem a “L’oreneta”: “Quins xiscles! Ella era la més petita del niu. De la galeria estant, entrencar la clofolla, havia vist el cel i la mar.” (*La Publicitat*, 27.10.35).

La presència d’onomatopeies és també un element propi d’aquesta mena de literatura. Així podem veure l’exemple d’“El noiet-roger”: “Xec catatxec! Xec catatxec! S’arrengleraven i peta que petaràs l’una closca contra l’altra.” (*La Publicitat*, 19.04.36). Vegem també l'inici d'“El bruixot i la sargantana”: “Xip-xap, xip-xap, el bruixot feia la gran trinxada de sargantanes” (*La Publicitat*, 12.07.36).

En general, pel que fa a la perspectiva emprada, les narracions estan construïdes a partir de les paraules d’un narrador intradiegètic heterodiegètic que ofereix la visió particular de la història, tot deixant participar els personatges en els fragments del discurs directe, on es creen els diàlegs que guien bona part del conte. El narrador ofereix fins i tot informacions afegides de les qualitats pròpies dels personatges; trobem així frases com “La sargantana (era llesta)”, “les cues de les sargantanes li fugien de sota el tallant i havia de perseguir-les desesperat que dintre del seu pit (patia bronquitis per culpa de la humitat de la cova) sonava una mena de cornamussa.”, totes dues frases d’“El bruixot i la sargantana”. Les informacions afegides pel narrador entre parèntesi denoten l’omnisciència i el seu control envers els esdeveniments narrats al text. Les narracions

infantils de *La Publicitat* ens mostren una escriptora capaç de capbussar-se en la mentalitat infantil. Àgil a l'hora de presentar la visió elemental i ingènua dels infants, que ens duu a pensar amb una part destacada dels personatges posteriors: els éssers ingenus, desvalguts i plens de puresa que protagonitzen obres com *La plaça del Diamant* (1962), *El carrer de les Camèlies* (1966), *Jardí vora el mar* (1967), *Quanta, quanta guerra...* (1981) o *La mort i la primavera* (1986).

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

1.2.3.3 Les narracions de la guerra (1937-1938)[195]

L'any 1937, en plena guerra civil, l'escriptora féu d'altres col·laboracions periodístiques. Es tracta de diverses narracions breus que tenen com a rerafons moltes vegades la lluita civil.[196] En primer lloc, podem trobar el conte "Els carrers blaus" (*Companya*, 1, I, 11.03.37, 10 i 12). Aquesta peça curta identifica plenament les dones que es mantenien a la reraguarda durant la guerra;[197] és la història d'una dona que s'enamora d'un home que va al front. En la primera part assistim al desenvolupament dels seus amors, i en la segona i última, a la mort del protagonista, cosa que és assumida per ella amb total resignació, de tal manera "que no va tenir llàgrimes ni sanglots. Només una paraula, com a defensa contra l'esquinç del cor, martellejant-li terriblement el cap: «L'estimava... L'estimava...»". La narració sembla reflectir l'ideari de l'època, uns objectius que són presents en un altre escrit del mateix exemplar de la revista *Companya* (pàg. 12), la col·laboració espontània de la portera Teresa Juan que afirma "que ací a la reraguarda quedem les dones, llurs companyes, per a conservar llurs llocs en el treball i per aixafar la fera i lluitar contra d'ella si cal. [...] Camarades: deixeu que vagin els homes a aixafar el feixisme, que quan tornin, coberts de glòria, els rebrem amb els braços oberts". Aquesta

[195] Vegeu M. Campillo (1994b) "*Meridià*, Tribuna del compromís antifeixista" dins d'*Escriptors catalans i compromís antifeixista (1936-1939)*, pàg. 345-353 i M. Campillo (1981) "Pròleg" dins de *Contes de guerra i revolució (1936-1939)*, vol. I, pàg. 9-47.

[196] La nostra anàlisi s'ha fet a partir de còpies facilitades per l'arxiu de la Fundació Mercè Rodoreda. No obstant això, hi ha una reedició comentada en el llibre *Contes de guerra i revolució (1936-1939)*, 2 vol. (1981) de M. Campillo amb les narracions de Rodoreda següents: "Els carrers blaus" (vol. II, pàg. 189-197), "Trossos de cartes" (vol. II, pàg. 23-27), "Camí de la guerra" (vol. I, pàg. 95-99), "En una nit obscura" (vol. II, pàg. 227-236), "Uns quants mots a una rosa" (vol. II, pàg. 213-217), "Sònia" (vol. I, pàg. 179-183), "L'hora més silenciosa en el diari d'un soldat" (vol. I, pàg. 161-163), "Tres cartes" (vol. II, pàg. 15-21), "Carta d'una promesa de guerra" (vol. II, pàg. 29-32).

[197] M. Campillo (1981, II) inclou aquest conte en el capítol "La moral de la reraguarda", tot un conjunt de narracions que generen "consignes a favor de la conservació de la fortalesa i de la dignitat de la reraguarda" (Campillo 1981, II, 129), de tal manera que aquesta "ha de treballar per al front i garantir el desenvolupament de l'ordre nou [...] i ha de mantenir, amb el seu comportament exemplar, l amoral del soldat" (Campillo 1981, II, 129).

és la idea que es desprén dels dos textos: l'amor[198] no ha de frenar la participació dels homes als front de la guerra. Hem d'entendre el conte de Rodoreda a partir de la significació especial de la revista on es publicà[199].

Pel que fa a l'estilística del conte, cal assenyalar únicament el contracte narratiu establert a partir d'un narrador intradiegètic heterodiegètic que coneix totes les singularitats del pensament intern dels personatges, que aporten els seus comentaris a partir del diàleg establert en gran part de la narració. Hi ha una certa focalització interna, ja que en moltes ocasions el coneixement de les situacions es fa a través de la consciència d'un personatge: la dona. El narrador pren així part dels sentiments de la dona, de tal manera que hi trobem frases que demostren aquesta coincidència:

> Caminava pels carrers a poc a poc, mullant-se, mirant la claror blava endinsada en l'asfalt xop que deformava allò que prenia, al costat i lluny de la gent, pensant en els llavis als llavis; en la vida, tan forta!
>
> «Ara ja puc morir-me», pensava la dona.
> Però tot just els mots eren arrenglerats en el seu pensament, naixien, en el seu esperit, uns immensos desigs de viure. (*Companya*, 1, I, 12)

Aquesta és una narració ulterior, construïda en pretèrit per a contar fets passats, on les formes verbals del perfet i de l'imperfet s'alternen per tal de crear fragments més àgils i innovadors[200] (perfet) i fragments més descriptius (imperfet). Cal ressaltar igualment el tractament establert entre els dos personatges, que es parlen de *vós* al llarg de la narració. És interessant que la protagonista, després de dedicar-li unes lletres al diari, observa que "inútilment havia intentat de canviar «vós» per «tu». No podia".

---

[198] M. Campillo (1981, II, 131) diu d'aquest conte "Mercè Rodoreda suggereix, a través d'una història d'amor, l'ofec, la por i l'exasperació col·lectives. A "Els carrers blaus", l'amor i la mort lluiten perquè, si bé és la mort qui regna [...], també és ella qui genera l'amor, el crispat desig de viure".

[199] Revista catalana creada durant la guerra que tingué com a objectiu comunicar les dones que es quedaven a la reraguarda i distribuir l'ideari del moviment republicà.

[200] Com diuen D. Maingueneau i V. Salvador en *Elements*..., les formes del perfet signifiquen un avanç del relat, en contraposició de l'imperfet que executa una amplificació descriptiva (pàg. 60).

En la mateixa revista, poc més endavant, Rodoreda publicà també "Trossos de cartes" (*Companya*, 4, I, 01.05.37, 10), una història centrada també en la relació amorosa entre una parella. En aquest cas s'ofereixen diverses escenes procedents de cartes creuades entre un soldat que es troba al front i l'estimada, que és a la reraguarda.[201] D'una manera semblant a l'estructura narrativa de ~~DH~~,[202] el contingut narrat és oferit d'una manera parcial que suggereix lentament al lector els principals eixos de la història. Novament localitzem una presència de l'amor íntimament relacionada amb el dolor i la mort,[203] la protagonista afirma "hem de pensar que només pel dolor es pot arribar a l'amor. [...] L'amor veritable, per a perdurar, no es refia de les estones bones, sinó que exigeix les dolentes. Vol les decepcions, les malalties, els cops que dóna la vida, els anys que pesen, els records de la joventut quan ja és lluny." (*Companya*, 4, I, 10). Una altra accepció sobre l'amor que sent la jove que resulta interessant és la idea que "només s'estima una vegada en la vida" (*Companya*, 4, I, 10), una imatge present en altres textos posteriors de l'autora.[204] Les flors esdevenen també

[201] M. Campillo (1981, II) inclou el conte en el capítol "Cartes entre el front i la reraguarda", juntament amb altres històries que utilitzen l'epístola com a estructura narrativa. Segons Campillo (1981, II, 13), la carta "s'utilitza com a procediment narratiu indirecte, com a dada parcial d'una realitat, d'un món suposadament existent entre escriptor i destinatari, i que el lector ha de construir amb els elements que té.".

[202] Recordem que la novel·la del 1932 està construïda a partir dels diaris personals dels dos protagonistes. La reconstrucció total de la història és possible a partir de la unió de les informacions procedents de tots dos. Sobre la importància de les cartes en la trajectòria personal de l'escriptora vegeu el capítol "Jocs de cartes" dins d'Enric Bou, *Papers privats* (1993), pàg. 140-153).

[203] Com veurem en el capítol següent, les dues dones que protagonitzen ~~HNF~~, la jove víctima dels amors amb el tutor i la boja Cinta, ofereixen una concepció de l'amor semblant. El seu embogiment és conseqüència directa de l'experiència amorosa, la qual es reporta sofriment i patiment.

[204] *Aloma* és un bon exponent d'aquesta peculiar concepció de l'amor. Així el record amorós ve evocat en moments de dolor i de patiment, com llegim en la novel·la del 1938: "I van tornar d'una manera violenta les males estones, les lletges, les que la feien plorar bocaterrosa, de cara contra el coixí. Mai no es podria esborrar el senyal de tants de petons." (~~AM~~, pàg. 118). Poc més endavant s'ofereix també la idea que el primer amor és l'únic que perviu la resta de la vida, en oferir una imatge del comiat entre Robert i Aloma en el qual "ella va tancar els ulls amb força per poder recordar sempre més aquella mica de tendresa." (~~AM~~, pàg. 118). Teresa, la protagonista de ~~DH~~, com veurem en el capítol posterior, es resisteix a creure en la nova possibilitat d'amor que li ofereix el jove passant, constantment busca la comparació amb la relació creada amb el marit, sobre el qual va sentir el primer amor que li perdura al llarg de tota la vida. La pervivència del primer amor és una constant en les novel·les de l'època de maduresa de Rodoreda; Maria, un antic amor de Quimet, el marit de Natàlia a *La plaça del Diamant*, sempre és present en les paraules de l'home quan no li és grata la relació amb la seua dona; en *El carrer de les Camèlies* el record de l'Eusebi, el primer amor de Cecília Ce, sempre és latent al llarg de la seua vida; en *Mirall Trencat*, l'amor de Teresa pel Miquel Masdéu perviu en les relacions posteriors;

un símbol de l'amor que sent la dona pel seu estimat: "Et poso una flor dins de la carta. Quan la rebràs, serà pansida. Però jo t'estimo." (*Companya*, 4, I, 10), i és que la protagonista troba amb "les flors de la Rambla" (*Companya*, 4, I, 10), una gratificació pel record de l'estimat.[205] El conte presenta un contracte narratiu intradiegètic homodiegètic, on la veu de la protagonista dirigeix la progressió dels esdeveniments. S'hi intercalen en diverses vegades informacions procedents de les cartes que s'han creuat els dos enamorats. Es tracta igualment d'una narració simultània que empra el present per fer arribar al lector d'una manera més immediata i pròxima el patiment de la dona. El futur fa preveure la importància del moment històric que s'està vivint: "Mentre viuré no morirà en mi el record d'aquests dies tan obscurs" (Companya, 4, I, 10).

Posteriorment publicà el conte "Una tarda de pluja" (*Companya*, 19.07.37). La narració ens ofereix els intents d'una protagonista, Ida, que es rebel·la davant d'una possible relació amorosa que s'insinua "una més en la llista llarga de noms" de les amants del seu estimat. La dona fuig i eix triomfant del parany que significa enamorar-se d'ell. L'argument exposat ens recorda, com després veurem amb més profunditat, les històries desenvolupades a novel·les com ~~DH~~ (1932) i ~~HNF~~ (1934), on dues dones es rebel·len en diversos moments cap a la relació establerta amb l'amant, encara que en aquests casos ells no aconseguiran totalment el seu objectiu d'aïllament.

El contracte narratiu establert és semblant al del conte "Els carrers blaus" (*Companya*, 1, I, 10-12), on un narrador duu el fil argumentatiu amb

---

en *Quanta, quanta guerra...*, Adrià viu constantment amb el record del seu primer enamorament, Eva, la noia del riu.

[205] Les flors s'identifiquen sovint amb l'estimat de les protagonistes de Rodoreda. Pensem, per exemple, en la relació establerta en *Mirall trencat* per Teresa Goday entre les flors blanques i la seua relació amb el notari Amadeu Riera, una imatge evocada en la vellesa on hi ha "flors blanques del cirerer que floria

un total domini de la situació. Per contra, l'acció verbal que es desenvolupa en la veu narrativa és simultània, ja que es tracta d'una narració en present, contemporània a l'acció, fet que afavoreix la naturalitat i la immediatesa de la història. La història també es veu sotmesa a una certa focalització interna, ja que les situacions descrites procedeixen també de la consciència de la protagonista.

"Camí de la guerra"[206] (*Moments*, 6, II, juliol 1937, 50-51) és un relat de caràcter propagandístic on quatre homes van en un tren[207] cap al front: Alexi Tolsti, rus, Matelli, italià, Juan González, espanyol i Jordi Amat, català. Tots quatre recorden les seues dones. Jordi Amat reviu la mort de Maria, la seua estimada, a partir de la qual decideix anar al front i fer justícia al seu assassinat. El conte té dues parts diferenciades. En el primer bloc assistim a la presentació dels quatre personatges per part d'un narrador intradiegètic heterodiegètic que no s'identifica en cap dels personatges. La narració es desenvolupa en formes verbals del passat, de manera que tenim una narració ulterior. En la segona part, el personatge de Jordi Amat pren força protagonista i adquireix el paper de protagonista arran del relat de la mort de la Maria. Estem davant d'un narrador intradiegètic homodiegètic, que conta la seua pròpia història. La narració esdevé simultània; el present substitueix l'ús anterior dels verbs pretèrits. Aquest canvi afecta fins i tot a la cloenda de la història, de tal manera que en la primera frase s'hi utilitza un verb en passat ("El vagó, amb el llum migrat que oscil·lava, *estava*

---

ran del balcó de la torre on es trobaven amb l'Amadeu per estimar-se amb bogeria com si el món s'acabés en tardes glorioses de postes vermelles i de núvols negres." (*Mirall trencat*, pàg. 145).

[206] M. Campillo inclou el conte en l'antologia esmentada dins del capítol "Cap al front" (1981, I, 95-99). Per a l'editora la narració de Rodoreda vol manifestar amb el viatge cap al front la "única opció digna per damunt de les idees, dels orígens, de les circumstàncies personals." (Campillo 1981, I, 87).

[207] Un altre conte de la mateixa època que narra també l'anada al front d'un jove i que situa l'escena en l'interior d'un tren és "Marxa el *nen*" d'Avel·lí Artís-Gener publicat l'any següent en la revista *Catalans!* (núm. 17, 30.07.38, pàg. 37-40), inclòs també en l'antologia de M. Campillo (1981, I, 89-94). Segons l'editora dels contes, el tren simbolitza en aquests contes el trencament definitiu amb la realitat anterior dels soldats i representa el transport "de vides humanes tranquil·les i confiades cap al desordre i la mort." (Campillo 1981, I, 87).

empudentit de tabac dolent i de suor.", *Moments*, 6, II, 50), i en la darrera, un verb en present ("I el tren *avança* contra la nit borratxa d'estrelles.", *Moments*, 6, II, 51). Novament veiem com l'ús del present aproxima al lector la dura realitat del protagonista. Aquest és un recurs conseqüència de la finalitat última del relat, colpir l'opinió dels destinataris hipotètics del text.

"En una nit obscura"[208] (*Revista de Catalunya*, 82, 15.01.38, 69-76) centra el seu argument en els últims records d'un ferit de guerra en una cambra d'un hospital. Reviu els moments més durs de la guerra i les escenes més dolces amb la seua estimada Loki. Finalment mor, tot i oferir-nos les primeres sensacions d'aquest nou estat. Cal destacar-ne la simbologia de l'aigua i de la nit,[209] que representen els límits entre l'amor i la mort, i que reflecteixen l'interior del personatge. Aquesta és la gran novetat del conte, com bé indica M. Campillo en l'antologia dels contes de la guerra, "No és, per tant, el món extern el que compta [...] sinó la representació que d'aquesta realitat se'n fa l'individu que és capaç d'interioritzar-la." (Campillo 1981, II, 225).

La narració és una de les més interessants, pel que fa a les seues característiques literàries, de les col·laboracions periodístiques de l'escriptora en aquesta època. Hi ha un tractament heterogeni de la perspectiva literària, la qual cosa enriqueix enormement la vàlua literària del conte. Cal distingir els fragments construïts en primera persona, la major part del discurs, on el protagonista ens reporta els seus pensaments i

[208] M. Campillo l'inclou dins del capítol "L'oasi de la fantasia" (1981, II, 227-236). Recordem que va ser introduït per Rodoreda dins de l'antologia *Semblava de seda i altres contes* (1978, 31-39).

[209] La presència de l'aigua és constant en la història, encara que el protagonista no sempre la veu "però en percebia la frescor, el perfum que aspirava fins a sentir-me amarat" (*Revista de Catalunya*, 82, 71). El contacte amb el riu representa la mort del protagonista, la mort i el posterior renaixement, des d'on recorda tot el que ha passat. No podem estar-nos d'establir els paral·lels amb dues de les darreres obres de l'autora: *Quanta, quanta guerra...* (1981) i *La mort i la primavera* (1986), on els dos protagonistes

les seues vivències. Estem davant, doncs, d'un narrador intradiegètic homodiegètic, protagonista de la història. L'acció verbal ens crea un relat simultani, on la narració en present ens ofereix el moment actual dels pensaments del protagonista; només una excepció, el fragment que hi ha a partir de la frase "Però ara jo deixava tota la guerra enrera" (*Revista de Catalunya*, 82, 70), que limita el discurs simultani anterior, on es conta com va conéixer la Loki. En aquest fragment intermedi (*Revista de Catalunya*, 82, 70-74) el discurs esdevé ulterior, els verbs es conjuguen en passat. El discurs simultani es reprén després; el protagonista ens manifesta el sofriment que pateix a l'hospital fins que arriba el moment final: "He mort en néixer el dia" (*Revista de Catalunya*, 82, 75). És força interessant aquest tancament del conte, ja que ens avança d'una manera simultània les actuacions d'altres personatges arran de la seua mort: "Sento l'aire que m'han fet en tapar-me tot amb un llençol. No he escoltat què deien els qui em voltaven, perquè no m'interessava." (*Revista de Catalunya*, 82, 76). Hem d'assenyalar, per últim, un fragment petit de la pàgina 74 on l'escriptora redacta unes frases que recorden un missatge periodístic que contextualitza històricament la narració: "Malgrat la forta resistència enemiga hem ocupat noves posicions". Els soldats avancen, llurs vestits confosos amb la terra.". El discurs es crea a partir d'un narrador intradiegètic heterodiegètic que amb la tercera persona relata els principals esdeveniments del dia. Rodoreda efectua aquest canvi estilístic per tal d'inserir plenament el conte dins del moment històric i social concret en què està escrit.

El rerafons de la guerra també és present en "Uns quants mots a una rosa"[210] (*Meridià*[211], 2, I, 21.01.38, 6), el conte que publicà poc després.

---

es troben sotmesos a l'acció simbòlica de l'aigua, concretament dels rius que envolten l'espai on actuen.

[210] Vegeu M. Campillo, 1981, II, 213-217 i 1981, II, "Amor i revolució", 209-224.

Tenim una protagonista Alba que viu amb els pares i amb el seu fill, una vegada que el seu company sentimental ha marxat per tal de dedicar-se a la revolució. Alba accepta resignadament la situació, encara que l'estima i "l'enyorament és com una mà estreta al voltant del coll" (*Meridià*, 2, I, 6). Una rosa que floreix a la finestra és el testimoni de les paraules de la protagonista. El conte està construït arran del monòleg de la protagonista. Un narrador diferent als personatges executa la redacció dels fets; és un narrador intradiegètic heterodiegètic que ofereix amb minuciositat els detalls de la narració. Hi ha una alteració de la forma verbal emprada per la veu narrativa: inicialment s'usa les formes pretèrites i tan bon punt apareixen els personatges, el narrador es desenvolupa a partir del present. El narrador pren gairebé forma de personatge, ja que les qüestions internes de la protagonista són pràcticament contestades per aquest. Estem ben a prop de l'omnisciència narrativa, pròpia d'una situació de discurs amb una focalització zero[212]. Una vegada més aquest canvi estilístic ve motiva per la voluntat de l'escriptora d'aproximar al públic el missatge dels personatges.

"Sònia"[213] (*Meridià*, 8, 04.03.38) és la història d'una jove que va al front per tal de venjar la mort dels familiars i per tal de demostrar al seu estimat, Pere, que també és forta i valenta. Sònia és un personatge ben distint al model de dona de les anteriors narracions de l'autora, ja que aquesta decideix anar al front, on retrobarà el seu amat, moments abans de la mort. Cal destacar que el paper de la dona en el front és criticat per la mateixa escriptora en el parlament radiofònic que va fer en els inicis de la guerra civil titulat "La dona i la revolució" (*Treball*, 23.10.36), on hi ha frases com les que hem vist anteriorment sobre el paper de les dones en el conflicte bèl·lic: "al front, amb fusells, no!". Hem d'entendre la difícil

[211] Com hem vist en una nota anterior, aquesta revista s'originà a partir de la transformació de la publicació de política catalanista *Mirador*, després que la requisara el PSUC l'any 1938.
[212] Vegeu Shlomith Rimmon 1976; Sullà 1985, 170-171.

situació del govern de la República en el moment de publicació de "Sònia", ben distint al de "La dona i la revolució". El conte es construeix d'una manera semblant a l'anterior, "Uns quants mots a una rosa". Hi ha un narrador intrradiegètic heterodiegètic que guia l'evolució dels esdeveniments i que coneix amb la major perfecció les reaccions de la protagonista. La narració també s'inicia amb formes verbals del passat, però tot seguit el present les substitueix en els fragments discursius del narrador. Hi ha, per tant, també una no focalització del discurs narratiu per tal d'oferir directament els pensaments de la protagonista.

"L'hora més silenciosa en el diari d'un soldat"[214] (*Meridià*, 19, 20.05.38, 5) ens situa en les narracions de l'època que intenten reflectir les penoses condicions de la vida al front.[215] El conte de Rodoreda se centra en el monòleg d'un soldat que enyora fortament la seua estimada Annabel. El protagonista es troba indecís davant de la utilitat de la seua acció en la guerra: "Hi ha moments en què penso que només lluito per mi mateix, car darrera meu no queda cap cosa.". La narració és un discurs establert a partir de les paraules d'un narrador intradiegètic homodiegètic que és el mateix protagonista. La redacció es fa en present, ja que pertany a l'exposició actual dels pensaments del personatge.

"Tres cartes"[216] (*Catalans!*, I, 12, 10.06.38, 18-19) narra la trobada de dos amics a un café de reraguarda després del retorn provisional d'un d'aquests, l'amic X. En primer lloc, Rodoreda exposa els avantatges personals dels homes que van al front, "la guerra la fet valent" (*Catalans!*, I, 12, 18). Després lligen tres cartes que X. va trobar en la butxaca d'un soldat mort: una carta de la muller, una d'una estimada anomenada

---

[213] Vegeu M. Campillo 1981, I, 179-183.
[214] Vegeu M. Campillo 1981, I, 161-163.
[215] Vegeu "La vida al front", M. Campillo 1981, I, 125-126.
[216] Vegeu M. Campillo 1981, II, 15-21.

Annabel i la del fill Andreu. Amb aquesta tècnica epistolar Rodoreda provoca que el lector reconstruesca el perfil personal del soldat mort, de tal manera que els autèntics protagonistes del conte, els amics del café, queden en un segon plànol d'atenció. El nivell diegètic de la història és conduït per la veu narrativa d'un dels amics; estem, doncs, davant d'un narrador intradiegètic homodiegètic que reporta la informació d'una manera directa i natural, que reforça la versemblança dels afers narrats. Un relat com el de "Tres cartes" ens situa en la realitat de moltes famílies d'aquella època, pendents dels escrits dels homes de la família que es trobaven al front. Una vegada més l'ús del present com a forma general de la narració aproxima la història a la recepció del lector.

BIBLIOTECA VIRTUAL

"Carta d'una promesa de guerra"[217] (*Meridià*, 23, 17.06.38, 3) és la resposta del conte anterior "L'hora més silenciosa en el diari d'un soldat" (*Meridià*, 19, 5). Ens trobem un altre cop en una estructura semblant al text "Trossos de cartes" (*Companya*, I, 4, 10) i a Tres cartes" (*Catalans!*, I, 12, 18-19), amb la qual presenta moltes semblances arran de la segona carta, signada també per una Annabel, on la forma epistolar facilita l'objectivització de realitats i de sentiments poc objectivables.[218] Annabel escriu una carta al seu estimat, on recorda l'inici de la seua relació. Annabel també l'enyora. El discurs construït és força semblant a l'anterior, encara que aquest no pertany a la pàgina d'un diari sinó a una carta enviada a un destinatari conegut, la qual cosa afavoreix l'ús de senyalitzadors deíctics de persona. Hi ha una contraposició constant entre la primera i segona persona del singular que donen forma a la bidireccionalitat del discurs; aquest és un fragment significatiu:

> A les nits, jo, que t'estimo tant a la nit, vinc a tu. Tu no em veus, però jo sento el teu respir i els meus dits tot just sobre el teu cor, penso en la vida tan nostra, que ningú no ens pot prendre. Home... que no ho veus, que t'estimo? (*Meridià*, 23, 3)

[217] Vegeu M. Campillo 1981, II, 29-32.
[218] M. Campillo 1981, II, 13.

Aquesta és l'última col·laboració de l'autora en els mitjans de comunicació d'abans de la guerra. Hi ha un parèntesi forçat per la victòria nacional en la guerra i la posterior fugida cap a França. L'activitat escriptora, i en concret la col·laboració periodística, no es reprendrà fins pràcticament l'any 1947[219].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[219] Aquest és l'any en què trobem de nou algunes publicacions de l'autora en diverses revistes editades a l'exili: "Nou sonets" (poesia) (*Revista de Catalunya*, núm. 104, octubre-desembre 1947, pàg. 370), "Nit i boira" (conte) (*La Nostra Revista*, núm. 18, juny 1947) i Sonets (poesia) (*La Nostra Revista*, núm. 13, gener 1947, pàg. 396). Com assenyala Josep M. Casasús, en l'article "El primer interviu en l'experiència fugissera de Mercè Rodoreda com a reportera innovadora" (1994, 65), també va escriure en altres revistes com *Antologia* (1947), *Occident* (1949) i algunes col·laboracions en *Serra d'Or*.

1.2.3.4 Balanç

La participació de Mercè Rodoreda en els projectes periodístics catalans dels anys trenta és essencial per tal d'entendre la formació de l'autora. La seua autoformació, com en molts d'altres escriptors de l'època, necessitava l'emancipació i la pràctica escrita per tal de construir un estil propi. Com diu Mercè Ibarz, "el domini expressiu trigarà anys a arribar" (1991a, 41), però l'intent de domini del sentimentalisme i del personalisme, fa entreveure un control de l'expressió i de la creació de les marques estilístiques pròpies de l'escriptora madura. Al nostre parer, les col·laboracions periodístiques d'aquests anys tenen una gran importància en la creació d'un estil personal en l'escriptora.

En primer lloc, hem d'assenyalar que la dedicació periodística posà en contacte l'escriptora amb els cercles intel·lectuals catalans del moment, bé a partir del treball desplegat (entrevistes principalment), bé a través de la pertanyença a l'Associació de la Premsa de Barcelona. Les entrevistes de *Clarisme* possibiliten igualment el contacte amb autors significatius del moment cultural (Llor, Jordana, etc.). Aquest factor és força important en una escriptora que acaba d'iniciar la seua formació. Segons hem vist, Rodoreda començà a escriure en els mitjans de comunicació poc després d'haver publicat la seua primera novel·la, la qual cosa ens fa entendre almenys en la complementarietat de la seua activitat periodística i literària.

És cert que la formació derivada de l'ambient familiar és la base cultural de Rodoreda, però el contacte amb els cercles literats de la Barcelona dels anys trenta crea unes inquietuds socials, culturals i polítiques que acceleren aquesta formació. Rodoreda pren així consciència de l'impuls que cal donar a la cultura catalana després d'uns anys de dictadura (1923-1930) en el qual s'havien alentit alguns progressos dels

primers anys vint del segle. Així mateix, trobem un altre objectiu de l'autora en els escrits periodístics analitzats, l'assoliment de la igualtat de la dona a Catalunya. Aquests dos objectius, l'impuls a la cultura catalana i a la situació social igualitària de la dona, són l'eix de diversos articles, entrevistes i fins i tot de les narracions breus que hem estudiat. És interessant, sens dubte, veure si en les novel·les de l'època, que tot seguit analitzarem, són presents aquests elements.

Cal destacar, com ho ha fet la crítica adés assenyalada, la importància de les entrevistes fetes per Rodoreda a *Clarisme* (1933-1934). Són, al nostre entendre, una de les activitats de l'autora que més influïren en la creació del seu estil particular. Es tracta de textos híbrids on la primera part s'assembla a un article d'opinió i la segona part correspon a l'intercanvi d'idees amb el personatge entrevistat. La primera part és la que ens sembla força més suggerent ja que trasmet el pensament més directe de la nostra escriptora, en destacar els dubtes i les qüestions que se li plantegen davant dels personatges de la vida cultural que va a entrevistar. Com hem vist, Rodoreda se sent preocupada pel poc desenvolupament del gènere novel·lístic[220]. També es mostra sensible a la presència de dones en el món literari català, unes idees que es manifesten especialment en les entrevistes a M. Teresa Vernet i a Llucieta Canyà. És interessant observar que al mateix temps que demostra aquest interés, prepara almenys dos noves novel·les, ~~HNF~~ i ~~UD~~, publicades totes dues l'any 1934. Les entrevistes de *Clarisme* són el laboratori en el qual exercita les seues provatures estilístiques per tal d'aconseguir una escriptura directa, viva, sense esplaiar-se en retoricismes. Una naturalitat que intenta impregnar a la resta de textos literaris estudiats fins ara per nosaltres; els comentaris, els articles i sobretot els contes de la Rodoreda dels anys trenta tenen com a

objectiu la versemblança, l'atracció del lector que pot no estar interessat per la temàtica abordada. D'aquesta manera, l'escriptora assaja ja des d'aquestes entrevistes la manera d'aprofundir en la consciència psicològica del personatge i traslladar els principals trets observats al paper d'una manera ordenada i suggerent. Les preguntes de Rodoreda no tracten temes personals relatius a les anècdotes quotidianes, sinó que són producte de l'observació prèvia d'aquestes personalitats i la seua significació social i cultural. Aquesta apreciació pot fer-nos abordar amb una altra perspectiva el possible tractament psicologista dels protagonistes de les novel·les que escrigué en aquesta època. L'escriptora adopta un cert distanciament amb la persona entrevistada, excusada en la diferència d'edat, la qual cosa li permet abordar diferents qüestions conflictives i polèmiques amb l'escut de la innocència. Estem, doncs, davant d'un model de llengua literària que sense fugir de la normativa i de la correcció propugnada pel noucentisme, ofereix un equilibri adequat amb el registre oral, de tal manera que es perfila un dels trets més caracteritzadors dels autors que hem qualificat com a postnoucentistes. Es concreten així els principals trets que marcaran la manera d'escriure de l'autora en els anys successius i que es consolidaran en les obres dels seixanta.

L'humor és al llarg d'aquestes col·laboracions de *Clarisme* una constant que empra l'autora en les converses amb les personalitats abordades. En les entrevistes l'escriptora se'ns manifesta com una periodista aguda que sap veure el sentit irònic de les situacions plantejades. Hi ha, en diversos fragments que hem assenyalat, una doble intencionalitat que s'ofereix al lector per tal que en traga les seues conclusions. Roser Porta en l'article "Mercè Rodoreda i el periodisme satíric" (1998, 52) afirma que "el sentit de l'humor i l'actitud lúdica i antisentimental són

[220] Com veurem en el punt següent del nostre treball, Rodoreda entra així de ple en la polèmica que

alguns dels trets de la personalitat de la jove escriptora", tot afirmant que la comicitat dels textos de Rodoreda a *Clarisme* obeeixen a les influències de l'avantguardisme[221] (grup de Sabadell)[222] i del periodisme satíric, que presentava una gran vitalitat a l'època. Hem de recordar, segons ens anuncia Roser Porta (1998, 52), que la mateixa Rodoreda col·laborava en la redacció de la secció "Anti-Be. El Be Negre potes enlaire" signada pel pseudònim Hari-Hara, que creà una interessant dialèctica amb el setmanari satíric *El Be Negre*.[223] L'humor que serà present en diverses escenes de les novel·les d'aquesta època, segons analitzarem en els capítols posteriors, és un resultat dels assajos periodístics de Rodoreda que vol fer atractius i interessants els textos que escriu. Aquest recurs possibilitarà així l'aproximació del discurs escrit a la seua recepció, de tal manera que serà un factor decisiu en la minva de la distància entre el discurs i la història principal de la narració.

Un altre aspecte a comentar és l'heterogeneïtat del treball exercit per Rodoreda en els mitjans de comunicació de l'època. Els seus escrits són ben diversos: articles d'opinió, entrevistes, cròniques de festes i de viatge, contes infantils, contes, etc. L'autora sembla voler practicar en totes les tipologies periodístiques per tal de fer diverses provatures d'escriptura.[224] Sí és cert que es dirigeix a un mateix lector, militant en les qüestions de redreçament nacional i no especialitzat, que li abelleix llegir textos àgils i suggerents. No obstant, hi ha una certa politització dels escrits de

---

generà el noucentisme, en l'àmbit cultural català, envers el gènere novel·lístic.

[221] Cal matisar la relació directa establerta entre el grup de Sabadell i l'avantguardisme. Així J. M. Balaguer entén que, malgrat basar-se originàriament aquests autors en els moviments d'avantguardes, "es convertiran, a través dels seus atacs, en un dels exponents de la crisi de determinats ideals utopistes d'aquests moviments" (Balaguer 1996, 69), de tal manera que finalment "representaran, des d'unes posicions de plena modernitat, una actitud clarament antiavantguardista." (Balaguer 1996, 69).

[222] Consulteu Mireia Freixa 1997, 176-177.

[223] Segons R. Porta (1998, 53-54) aquest enfrontament obert entre les dues revistes fou un dels principals factors que motivà la fi de *Clarisme*.

[224] D'una manera semblant hem d'interpretar la variació estilística present en les quatre primeres novel·les de Rodoreda, producte igualment de les provatures estructurals de l'autora.

Rodoreda, especialment en els darrers anys, ja amb la guerra civil. És obvi que els escriptors de l'època prenen part de la defensa cívica del model social i polític amb què creuen, la República. En aquesta línia hem d'interpretar especialment els discursos radiofònics, publicats a *Treball*, i les col·laboracions de la revista *Companya*, entre altres.

Finalment, hem de ressaltar que els mitjans de comunicació de l'època possibiliten que la Rodoreda escriptora publique els seus primers contes de ficció. Pel que fa als contes infantils és un gènere al qual Rodoreda no s'hi tornarà a dedicar. En aquestes narracions, l'autora preconitza el respecte i la potenciació de les llibertats individuals. Els nens i les nenes protagonistes de les històries mostren un sentiment cívic admirable, són plenament conscients de la importància de la convivència en la societat. Altres virtuts que s'enalteixen són la col·laboració entre les persones, la defensa de la lluita contra el mal i els avantatges de l'amistat, uns ideals ben solidaris i propis del model progressista del mitjà de comunicació on es publiquen, el periòdic *La Publicitat*, dirigit des d'Acció Catalana[225]. Rodoreda assaja en aquests textos infantils un estil directe, farcit de formes col·loquials (repeticions, onomatopeies, senyalitzacions deíctiques, elementes entonacionals i paralingüístics, elements d'interrupció del discurs, etc.), que aconsegueixen un discurs adequat al registre literari, sense cap interferència per a la recepció del missatge. A l'igual que a les entrevistes de *Clarisme*, els contes infantils reflecteixen un model de llengua àgil procedent de la quotidianitat al qual l'escriptora afegeix l'elaboració personal per tal que s'adequen al registre i al gènere en què s'hi inclouen.

[225]Com hem assenyalat adés, en l'entrevista a Agustí Esclasans feta a *Clarisme*, es comenta la campanya de suport que la revista *La Publicitat* fa a la Coalició d'Esquerres Catalanes que es presentava a les eleccions.

No obstant això, els contes publicats en els mitjans de comunicació de l'època, *La Revista*, *Companya*, *Moments*, *Revista de Catalunya* i *Meridià*, són les peces de major vàlua estilística de l'autora. És interessant observar que la major part d'aquestes narracions es localitza en el període existent entre la publicació de la quarta novel·la, objecte del nostre estudi, ~~CM~~, i la d'~~AM~~. Potser obeeixen a una dedicació menor de l'autora a la literatura, arran de l'esclat de la guerra civil, la qual cosa li impedeix enllestir peces de major llargària com les fetes en els anys anteriors. És cert que responen en algunes ocasions, especialment en els dos últims publicats, a un interés programàtic, en relació a l'ideari de la guerra contra la insurrecció del bàndol nacional. Amb tot, el resultat és un conjunt de textos que caracteritzen els primers inicis literaris de l'escriptora i que signifiquen, en certa manera, una base per a l'experimentació estilística que desenvolupa amb major extensió en les novel·les de l'època.[226] Són un referent complementari a l'estudi de les novel·les de preguerra.

Els contes presenten dos temes constants: la decisió dels joves de marxar al front i les conseqüències que se'n deriven en la relació amb l'amada. Aquest és, per exemple, el centre d'atenció de contes com "Camí de la guerra". Ací rau el rerafons dogmàtic dels contes, malgrat tot, l'amor i la guerra no són incompatibles; així ho llegim en el fragment adés esmentat de "Carta d'una promesa de guerra", la contestació resignada d'Annabel al seu promés que es troba al front. Aquesta relació s'altera en "Sònia", una jove que decideix anar a la guerra per venjar les morts familiars i per demostrar al seu estimat que n'és digna.

Un altre tema tractat d'una manera més secundària és la relació entre la infantesa i el sentiment de la felicitat. La transició al món dels adults és un món conflictiu per als protagonistes dels contes. Així, la protagonista

[226] Consulteu X. Pericay i F. Toutain (1996, 224).

d'"Uns quants mots a una rosa", en parlar del seu infant, diu "quant tindrà dents, serà més bufó!... però es farà gran, i serà home.". Igualment en "L'hora més silenciosa en el diari d'un soldat" també s'afirma que "és tristament lluny la meva joventut, que ha colgat els meus somnis.". Ser adult significa formar part plenament de la societat i assumir les responsabilitats que se'n deriven. D'igual manera podrem observar aquest enyorament de l'època primera de la vida en les quatre novel·les de l'autora que hem estudiat. La infantesa, descrita idíl·licament en els contes infantils de *La Publicitat*, queda ben lluny d'aquests protagonistes adults.

Arran d'aquestes observacions podem afirmar que, en general, trobem en aquests contes[227] indicis de la recerca de la pròpia identitat que fa Rodoreda com a escriptora. S'insinuen així diversos tòpics literaris que intentarem localitzar en l'estudi de les novel·les d'aquesta època. Apareixen, per tant, tractats els temes de la felicitat de la infantesa, el desordre que significa l'adulteri per a la relació estable ("Una tarda de pluja" i "Una nit...") i les conseqüències negatives del descobriment dels secrets[228].

Pel que fa a la perspectiva emprada en aquests contes, el contracte narratiu més habitual és l'intradiegètic heterodiegètic, on un narrador extern a la història construeix el discurs a partir de la descripció minuciosa dels sentiments i de les idees dels personatges. Hi ha, per tant, una certa tendència a la no focalització, ja que totes les informacions es coneixen a partir de l'omnisciència del narrador, que s'endinsa en la consciència dels personatges. Aquest contracte narratiu es desenvolupa en narracions normalment ulteriors, descripcions d'un temps passat amb formes verbals

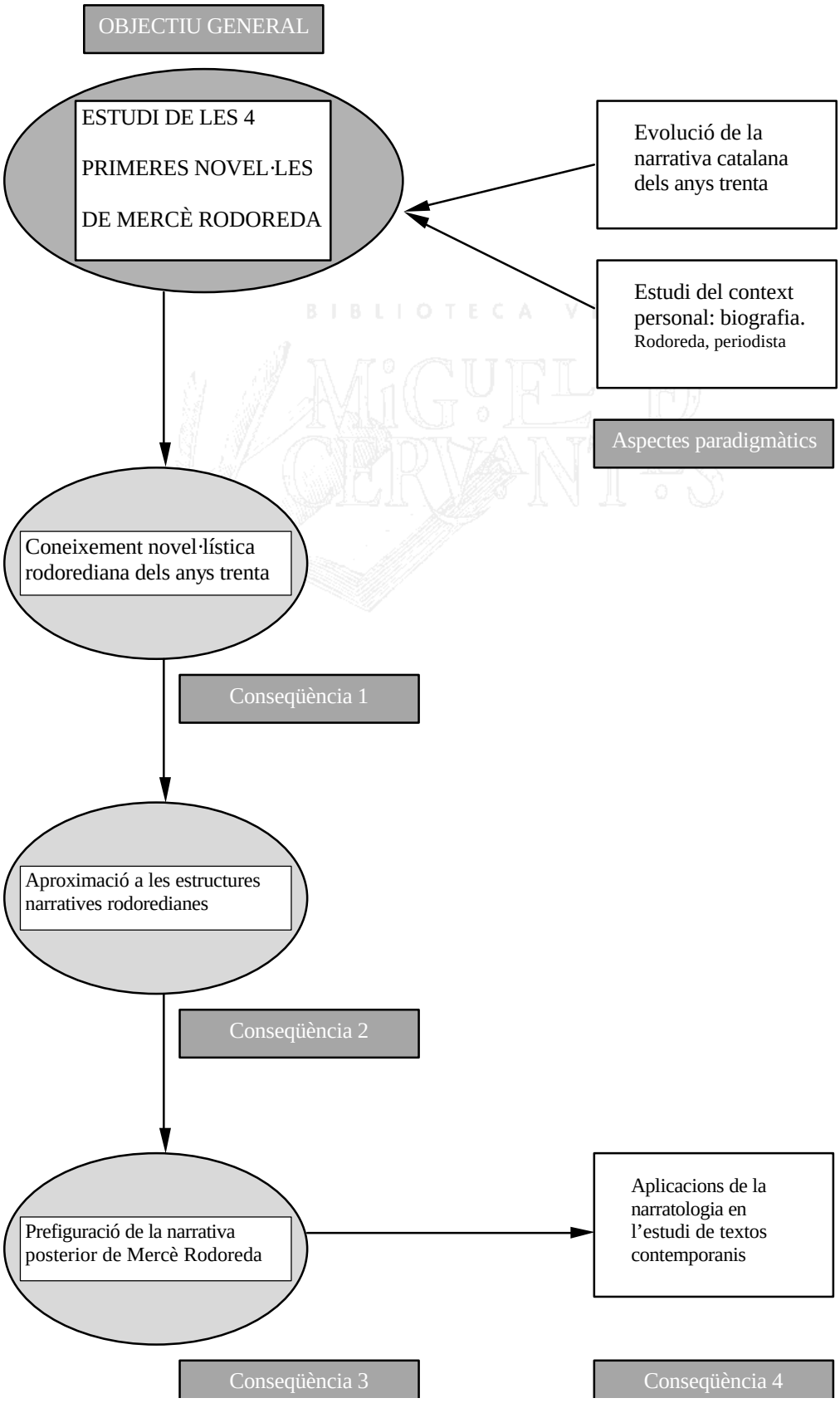
[227] Algunes de les característiques que ara apuntem són presents també en les altres col·laboracions periodístiques analitzades, com les entrevistes i els articles d'opinió.

del passat, amb una alternança entre les formes del perfet i de l'imperfet segons es tracte de fragments més narratius (perfet) o més descriptius (imperfet). Amb tot, hi ha fragments, especialment a partir de l'aparició dels personatges, en què el narrador usa el present per a reportar els esdeveniments (narració simultània). Aquesta vacil·lació denota, al nostre entendre, els dubtes estilísics de l'autora, que utilitza aquestes narracions com a base de les seues provatures en el món de l'escriptura.

Hi ha també un ús del narrador intradiegètic homodiegètic, això és, la utilització d'un personatge de la història, normalment el protagonista, en la creació de la perspectiva narrativa. En contes com "En una nit obscura" tenim una narració feta a partir dels records i dels sentiments del protagonista. Aquest conte és una narració simultània en la major part, ja que la forma verbal emprada en el desenvolupament del text és el present. La decisió de rescatar aquest text en l'antologia *Semblava de seda i altres contes* de l'any 1978 pot ser una prova que demostre la preferència de l'autora per aquesta manera d'escriure: un llenguatge àgil, directe i intimista, que ofereix la nuesa dels pensaments interns del personatge, que és ell mateix qui reporta la informació més destacada. És interessant observar en l'estudi posterior de les quatre novel·les quina és la perspectiva literària emprada en cada text, per veure la possible relació amb les narracions breus publicades en la mateixa època. Les novel·les de l'època s'enquadren, doncs, en un moment d'experimentació estilística de l'autora, que troba en les col·laboracions periodístiques (entrevistes, ressenyes, articles) i en les narracions breus (contes, narracions infantils) una bona manera de dur a la pràctica tots els recursos literaris que aprén, per tal de construir una veu narrativa personal, la consecució de la qual serà en aquest

[228]En un dels contes on apareix millor tractat aquest tòpic és en "Una nit...", on observem el trauma que significa per al protagonista el coneixement d'un amant de la seua mare. Aquestes són les seues paraules una vegada ho ha descobert: "Avui la revelació ha estat cruel" ("Una nit...", *Clarisme*, 11, 2).

període el premi Crexells atorgat per *Aloma*, l'única novel·la que Rodoreda reedità.



2 LES PRIMERES NOVEL·LES

2.1 *Sóc una dona honrada?*[229] (1932)

~~DH~~ (1932) enceta la producció novel·lística de Mercè Rodoreda. La voluntat creativa de l'autora, farcida de temors, es realitza en aquest llibre que complementa el treball periodístic que desenvolupa al llarg d'aquests anys. La novel·la s'inicia amb un pròleg de l'autora que reflecteix aquests dubtes:[230]

> Això d'un primer llibre esporugueix. M'esporugueix. Crec que és una temeritat no témer esporuguir els altres, que en aquest cas són els únics a qui escau una certa temença. (~~DH,~~ 7)

Rodoreda sembla voler incidir des del començament en l'interés del lector per l'obra.[231] Aquesta és la primera novel·la que publicà Mercè Rodoreda l'any 1932 a l'editorial Catalònia. Segons confirma Mercè Ibarz en la seua biografia, l'autora "va pagar l'edició, cosa normal a l'època per als escriptors que s'allunyaven de la molt freqüentada novel·la popular i de quiosc" (Ibarz 1991a, 34). La importància del fet és major si ho contextualitzem en una època en la qual tant el públic com els editors prefereixen la poesia, "gènere més apte per al catalanisme d'arrel romàntica practicat des de la Renaixença", segons llegim en la mateixa pàgina del text d'Ibarz.

També sabem[232] que ~~DH~~ va obtenir alguns vots al premi Crexells de l'any 1933 (Ibarz 1991a, 36). Montserrat Casals assenyala també en la seua

---

[229] L'estudi ha estat fet sobre un original de la novel·la aconseguit a la llibreria de vell de Fernando Selvaggio de Barcelona, que segons sabem per l'exlibris va ser adquirit per Pepita Guarro Morell l'any 1936. El llibre va ser imprés per la impremta Núñez y cia (carrer Sant Ramon núm. 6 de Barcelona). Aquesta novel·la es troba dividida en 37 capítols. Els hem numerat en el nostre estudi per tal de facilitar la localització dels trets destacats.

[230] Una sensació semblant invadeix la protagonista en les seues primeres declaracions: "Hauria d'estar contenta i no n'estic [...] Hauria de voler ésser feliç i no puc" (~~DH~~, 9).

[231] Estem davant d'una possible concreció de la funció emotiva de l'emissor del discurs literari.

[232] Consulteu bàsicament Ibarz 1991a i Casals 1991a. Montserrat Casals justifica els vots obtinguts en el premi Crexells en base que la literatura de Rodoreda significava "una bufetada social: no sols explicava «brutalment» històries d'infidelitats enrevessades, sinó que filtrava un tracte afavoridor per

biografia que "malgrat no ser una novel·la convincent obtingué certs vots" (Casals 1991a, 81).

L'escriptora fou conscient en tot moment de les limitacions del primer text que publicà[233]. Així, en *Polèmica* (1934), un llibre de Delfí Dalmau on l'autora col·laborà activament en un capítol, hi ha diversos comentaris que reflecteixen la modèstia de l'autora envers la seua primera novel·la:

> Em parleu d'una novel·la titulada *Sóc una dona honrada?*. Aquesta novel·la si la memòria no em falla, l'ha escrita una dona, oi? Recordo haver-la llegida. Hi ha en tot el llibre, del començament a l'acabament, un desig de fer el valent, i això denota que hom no és. L'assumpte és banal i la qui el desenrotlla es veu que desconeix en absolut el que ha d'ésser una novel·la. Si cap dia em presenten l'autora, que potser no me la presentaran, penso manifestar-li francament la impressió que m'ha fet el seu llibre; i sé que si la hi dic, quedarà tan decebuda que no seguirà endavant amb aquesta fal·lera de fer el que no pot. Una prova n'és que gairebé cap crític no n'ha fet esment, i com que pel que haurien de dir-ne crec que és un encert callar, els felicito de tot cor. (*Polèmica*, 59)

L'impacte d'aquestes paraules en el lector del moment són majors si atenem, segons diu l'autora, a l'escàs ressò del llibre fins al moment, de tal manera que no s'hi relacione el llibre amb l'escriptora, més coneguda a l'època per la seua tasca periodística, segons adés hem vist. En un capítol posterior de *Polèmica*, Dalmau anuncia al lector l'autoria del llibre publicat.

La crítica de l'època va esmentar aquesta obra pel seu caràcter innovador. Així Joan Puig, des del periòdic *El Poble* de Sabadell, destaca la importància de l'estil rodoredià dins el panorama de la nostra literatura:

---

als personatges tradicionalment maltractats, per als marginals o per als «fora la llei»" (Casals 1991a, 81).

[233] La biografia esmentada de Mercè Ibarz també es fa ressò de la inseguretat estilística de l'escriptora novella que és en aquella època Rodoreda. Ibarz observa l'heterogeneïtat discursiva de la novel·la, de tal manera que diu "Aquesta primera obra està plena de jocs de paraules i d'equívocs, el ritme nerviós de l'artifici. (1991a, 35)". Montserrat Casals, en la biografia de l'autora, tot parafrasejant les seues paraules en el pròleg diu: "té tota la raó, en aquest cas: el llibre és un bunyol que no escapa a les convencions de la novel·leta rosa" (pàg. 80).

> Hom podria adjectivar que l'estil de l'autor és descordat, seguint un costum que determinava un cert atavisme indòmit, però cada època té el seu estil, el que li és propi i característic, fugint de les traves que l'ús fa més vigoroses, i a major llibertat de procedir, més audàcia en les maneres descriptives. (Puig, *El Poble*)[234]

2.1.1 La història. Els esdeveniments

2.1.1.1 Argument (Lucrècia Bòrgia, el cavaller Don Juan i Cyrano de Bergerac)

~~DH~~ és la història de Teresa, una dona d'edat mitjana que ens ofereix els seus pensaments a través d'un diari personal a partir de l'any nou. Des dels inicis sabem que no és feliç. Teresa, casada amb el notari del poble (Antoni), se sent inicialment atreta pel jove passant que ha contractat el marit. La vida al poble és excessivament tranquil·la, tan sols s'hi destaca la tertúlia que fa el matrimoni amb quatre personatges: l'apotecari, el metge, el jutge[235] i l'enterramorts, amb qui xarra i passa l'estona. En el capítol dotzé assistim a la festa de sant Antoni a una tertúlia d'aquests personatges, on ella, arran dels comentaris sobre l'espiritisme de l'enterramorts, s'inventa un parany per a riure's de l'incrèdul apotecari, la qual cosa provoca la reprovació del marit, "dient-me que sóc un cap sense cervell" (~~DH,~~ 94).

Antoni, el marit, no és gens afectuós amb Teresa. Tampoc treballa massa, ja que deixa tota la responsabilitat en mans del jove passant. A través dels escrits de la dona coneixem la insatisfacció continuada de la

---

[234] L'opinió de Joan Puig sobre la novel·la es recull en l'edició de ~~HNF~~ (1934).

[235] Aquest personatge fa unes reflexions interessants que colpeixen l'evolució psicològica de la protagonista. El jutge es mostra totalment partidari de la justícia social. Denuncia situacions injustes, com és el cas de l'existència de criminals i de lladres, tot contraposant-los a la figura dels suïcides, persones criticades per les convencions religioses de la societat. Entén el suïcidi com un fenomen d'alliberament de l'ésser humà de tal manera que fa les expressions següents:

> Que bonic per al suïcida l'instant de suïcidar-se! Adéu a la vida, adéu al món, adéu a totes les misèries, fugint devers l'enigma d'ignotes regions... És covard el suïcida? És valent? Enigma, senyors misteri... (~~DH~~, 20-21)

seua vida, ella mateix reconeix el seu esperit aventurer, encara que es mostra pacient i resignada. Teresa inicia des del principi un joc de seducció amb el jove passant. Ell decideix ben aviat iniciar l'acostament: una relació que ha d'anar lentament i progressiva, per tal d'evitar el rebuig d'ella. Ell se'ns presenta com "un Don Juan" (~~DH,~~ 68), un home que només busca el profit sentimental de les dones. Mentrestant inicia una relació sexual amb la minyona de la fonda, a qui anomena "Cyrano de Bergerac" (~~DH,~~ 68).

Teresa es resisteix a creure en la nova possibilitat d'amor, constantment busca la comparació amb la relació creada amb el marit. Els intents d'impedir la situació no serveixen per a res. En el capítol tretzé, ell escriu una carta on declara el seu fingit amor a la dona, ja que no gosa declarar-se d'una altra manera: "He insinuat molt i massa però no he fet el pas decisiu" (~~DH,~~ 97). El jove se sent "ridícul i empetitit" (~~DH,~~ 98) davant d'una "dona mofeta com aquesta" que li recorda un antic desamor. Teresa rep la carta i intenta fer una lectura com a senyal de compassió a la seua situació. Es compara a la princesa alliberada del drac pel cavaller (~~DH,~~ 104).

En una conversa posterior (capítol quinzé), ell es presenta d'una manera ben diferent com el lector el coneix: "No sóc un home d'aquests que s'enamoren de la primera dona que se'ls travessa al pas" (~~DH,~~ 106). Ella li exposa els seus dubtes davant la proposta: com a dona, li agrada que s'enamoren; com a dona casada, li desplau una relació externa. Teresa fa una defensa del matrimoni tradicional, "el matrimoni és la fita en la vida d'una noia" (~~DH,~~ 107). Recorda així mateix que tota la vida ha blasmat l'adulteri per la qual cosa rebutja en aquest moment la relació suggerida pel jove.

Malgrat la negació, no es perden les esperances. El passant reconeix que "no serà el seu un adulteri vulgar" (~~DH,~~ 112) arran del caràcter especial de la dona. Entre els capítols desseté i vint-i-tresé, assistim a l'evolució del desig en Teresa: després de repassar les paraules del jove, li proposa una estima com a amics[236], però finalment s'adona "del canvi que es va operant en mi" (~~DH,~~ 124), encara que reconeix que l'amor no és compatible amb el matrimoni. En el capítol vint-i-tresé assistim al primer bes, "un bes curt, ràpid com un llampec" (~~DH,~~ 132), un acte que s'incrementa en les pàgines posteriors, fins que ella proposa deixar de besar-se de seguida. Ell accepta la decisió, encara que sap que el temps la farà canviar.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

En el capítol trenta-uné se'ns conta com el jove és enviat pel notari a Barcelona per treball. Hi observa la diferència entre la vida del poble i la de la capital. Va al cinema i a la Granja, un lloc on coneix una xicota jove, amb qui passa la nit, que li recorda la Teresa. Una vegada torna, tot i sent conscient de l'estima que sent per ella, es troba el rebuig d'aquesta. Ell reconeix que "començava a enamorar-me" (~~DH,~~ 161). Finalment ella cedeix novament i accepta la figura representada per l'amant.

Tot seguit viatgen els tres protagonistes a la hisenda que el matrimoni té al camp. Ella se sent feliç amb la nova situació creada, se sent "Lucrècia Bòrgia" (~~DH,~~ 165), segura de la decisió que ha pres. L'estada al camp li serveix per a aclarir els seus pensaments: no abandonarà el marit i frenarà la relació amb l'amant. Teresa descriu el paisatge i la vida dels masovers. Se sent gelosa de l'amistat que es crea entre la filla d'aquests i el jove passant, la qual cosa reforça el seu desig, fet que la duu a exclamar "Ara sí que sóc una dona adúltera!" (~~DH,~~ 170). Després de sentir la història

[236] "Com uns bons amics, que frueixen conversant i els agrada estar junts, i veure's, i prou, i res més, i encara gràcies." (~~DH,~~ 119)

de la masovera que ha decidit no dormir juntament amb el marit per no tenir més fills, sent la voluntat de tenir un fill amb l'amant (~~DH,~~ 172). Teresa frueix amb l'engany, desisteix de lluitar contra el sentiment.

Amb el masover, el marit i l'amant, s'endinsa al bosc, per veure l'estat del bosc després d'un incendi. Davant la dificultat del camí, es queda amb el jove abans d'arribar al lloc d'observació. Tots dos reflexionen sobre la seua situació, cosa que fa revifar el seu amor. Teresa rebutja d'una manera brusca el contacte sexual, cosa que és acceptada pel jove en el capítol següent, una vegada és conscient del perill que hi havia, ja que el masover i el marit van tornar per ells. Finalment, l'amant reconeix haver perdut. Sap que s'ha acabat l'aventura del "cavaller sense cavall" (~~DH,~~ 186). La seua experiència amb les dos dones del poble, la minyona de la fonda, i la muller del notari, ha estat suficient perquè millore la concepció que tenia de les dones.

Per la seua part, Teresa finalitza el seu diari, on ha exposat els sentiments i els pensaments de cinc mesos. La protagonista conclou amb diverses reflexions sobre la limitació de l'amor per la societat i sobre l'avantatge del triomf del seny sobre els impulsos del cor. Teresa finalment es considera una dona honrada, ja que ha sabut resistir a les temptacions de l'amant.

2.1.1.2 Funcions, accions i seqüències de la història

La història de ~~DH~~ conté diverses estructures internes que configuren la totalitat de la novel·la. Aquestes unitats, que anomenem **funcions**, donen un sentit concret a la història, el sentit que l'autora ha volgut crear.[237] Són les unitats bàsiques de composició de la història del relat, la fragmentació dels quals ens aportarà les dades clau per a entendre aquesta obra literària.[238]

Aquesta novel·la està construïda a partir d'un nucli central, la infelicitat de la protagonista, a partir del qual es desenvolupen un seguit de funcions distributives que consoliden el text. La narració és, doncs, un continuat de **nuclis** que fan avançar l'acció seguits pel lector a partir de les memòries escrites de la protagonista. Els pensaments de la dona són inestables, la qual cosa dificulta de vegades l'avanç dels esdeveniments exteriors. Així els nuclis més importants de l'obra són: el coneixement del jove passant (cap. I), l'opressió del marit (en diversos capítols), la primera conversa entre Teresa i el jove (cap. XI), la relació del passant amb la minyona de la pensió (cap. XIII), l'acte de declaració d'aquest a Teresa per carta (cap. XIII), els primers besos com a consumació del desig amorós (cap. XXIII-XXVI), l'acord mutu de no besar-se (cap. XXVII), l'estada d'ell a Barcelona i el coneixement d'una xicota jove que li recorda Teresa (cap. XXXI) i el viatge a la hisenda del camp on es desencadenen els fets per fer avançar la fi de la història (cap. XXXV). Paral·lelament, per mitjà dels escrits del passant, coneixem l'evolució dels sentiments de Teresa,

[237] Per a estructurar aquestes característiques pròpies de la història del relat, ens hem servit de la proposta teòrica que Roland Barthes fa en l'article "Anàlisi estructural del relat" (1966; Sullà 1985); vegeu especialment la concepció del terme *funció* com a unitat d'anàlisi de la història (pàg. 75-78). Per a ampliar la concepció de les unitats bàsiques que componen la història del relat, hem consultat l'article de Boris Tomaŝevskij "Temàtica" (1925; Sullà 1985, 14-19). Un bon exemple d'aplicació pràctica d'aquests principis el trobem en el capítol "Funcions" del llibre Les línies del text de Soler/Trilla (pàg. 16-19).

encara que aquestes informacions no configuren cap nucli de la història, ja que no alteren l'evolució dels esdeveniments de la novel·la.

Enmig dels nuclis centrals de l'obra, l'autora construeix les funcions de **catàlisi** que donen cos a la construcció de la història. Aquestes unitats constructives descriuen el que existeix entre els nuclis (Barthes 1966; Sullà 1985, 80). En aquesta novel·la aquestes funcions tenen una importància rellevant, ja que són presents en gairebé tots els capítols. Executen un tractament descriptiu del medi que envolta els protagonistes, com també l'exposició dels processos mentals de reflexió. ~~DH~~ és un text on predominen les funcions de catàlisi sobre els nuclis, ja que els esdeveniments de la història tenen un ritme lent.[239] Els fragments de la novel·la assenyalats són en molts moments prescindibles per al desenvolupament de la història, ja que introdueixen noves informacions complementàries (en el cas de les descripcions d'espais físics) o expressen els moviments interns del pensament del personatge (en el cas de les exposicions del pensament).

Pel que fa a les **funcions integratives**, que contribueixen a la cohesió del text narratiu[240], cal destacar l'existència de diverses **informacions** afegides al missatge exposat. Malgrat que la novel·la té en la major part una forma pròxima al diari personal, els personatges introdueixen entre guionets i parèntesis dades objectives que milloren la visió que el lector té del fet narrat. Així, enmig de la reproducció directa de la tertúlia organitzada el dia de sant Antoni, la protagonista insereix

---

[238] Aquesta és la proposta del formalista rus Boris Tomaševskij, "abans de donar una sistematització al tema, cal dividir-lo en parts, *descompondre'l* en unitats narratives més petites, per disposar-les després al llarg de l'armadura narrativa" (1925; Sullà 1985, 17).

[239] Com llegim en el llibre citat d'Isabel Soler i de M. Roser Trilla les funcions de catàlisi "desacceleren la velocitat del discurs" (Soler/Trilla 1989, 18).

[240] En relació a la cohesió del text, a partir de les relacions cohesives que s'hi estableixen, és força interessant el capítol desé ("El text com a teixit", pàg. 157-184) del llibre de Josep M. Castellà *De la frase al text. Teories de l'ús lingüístic* (1992).

descripcions de l'estat general dels personatges ("—Astorament general. Expectació mal dissimulada.—", ~~DH,~~ 89), semblants a les anotacions pròpies dels textos dramàtics.

D'altres vegades la informació és afegida en l'exposició particular de la protagonista, per tal de contextualitzar el significat que pot entendre el lector; vegem aquest exemple del capítol 35: "Hem anat a la hisenda amb el marit i l'amant. —Dic amant perquè crec que ho és; ell m'ha fet adonar que, tot i no ésser-ho, ho és.—" (~~DH,~~ 165). Aquesta és la primera vegada que Teresa anomena el jove com a amant, per la qual cosa l'autora posa en boca de la protagonista la matisació del terme emprat.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

La inserció de la funció integrativa d'informació s'observa també a partir d'una marca verbal. En la frase "He sentit clar el «bona nit» que ha donat a la minyona i el cop de porta que, en tancar-se, *fa*[241] trontollar la casa." (~~DH,~~ 132), l'ús del present, a diferència de l'ús anterior del pretèrit indefinit, aporta una nova significació: la porta quan es tanca sempre fa trontollar la casa. La introducció d'aquesta informació contribueix a la cohesió general del text i a l'ampliació del coneixement que té el lector de la realitat narrada.

En la novel·la hem trobat també fragments més amplis que despleguen la funció integrativa d'informació, de tal manera que amplien les dades que tenim sobre el tema plantejat. Aquest és el cas de l'ampliació de continguts sobre l'espiritisme, l'explicació del qual llegim entre les pàgines 81 i 83. L'enterramorts parla als seus tertulians de les pautes

[241] A partir d'ara emprem la lletra cursiva per tal d'assenyalar paraules que desenvolupen una funció relativa al concepte explicat. En aquest cas ens referim al canvi de temps verbal (present) respecte al temps anterior (pretèrit indefinit), amb la qual cosa podem extraure l'exemple indicat: la inserció d'una informació.

principals d'aquesta creença, citant fins i tot una autoritat en la matèria, Allan Karder.

En referència al segon tipus de funcions integratives que distingeix Roland Barthes (1966; Sullà 1985, 78-83), els **indicis**, cal dir que també són existents en la novel·la, encara que en un nombre més escàs. Ens referim a les funcions que anticipen fets futurs. Un dels exemples més evidents en ~~DH~~ és la referència contínua a la final tràgica de la història, amb la derrota del jove pretenent i la seua tornada a la ciutat, un fet que intueix des del principi Teresa (~~DH,~~ 57). El tractament del tema de l'adulteri esdevé també un indici del desenvolupament final dels fets. Així, quan Teresa encara no s'ha plantejat la possible relació amorosa amb el passant, tracta sovint la importància de l'adulteri al llarg de la història (~~DH,~~ 72).

Un altre dels elements a considerar en la nostra anàlisi de la història són les **accions** desplegades en la novel·la. Hi ha un seguit de fets amb un ordre concret que caracteritzen el relat. Aquestes són les accions observades que hem ordenat segons la seua aparició en la història:

A1 El passant arriba al poble

A2 Teresa reflexiona sobre la infelicitat al seu diari

A3 El jove redacta una carta a Teresa per a declarar-se

A4 Teresa rebutja inicialment la proposta

A5 Festa de sant Antoni amb els amics del poble

A6 Relació del passant amb la minyona de la pensió

A7 Teresa accepta la relació amb l'amant

A8 Rebuig posterior de Teresa. Viatge del jove a Barcelona

A9 Viatge a la hisenda del camp. Ressorgiment de l'amor de Teresa

A10 Rebuig definitiu de Teresa. El passant torna a la ciutat

Aquestes accions són desenvolupades per un seguit d'**actors**: Teresa, el jove passant, Antoni (el marit, notari), els habitants del poble[242] (l'apotecari, el mestre, el jutge, l'enterramorts, la minyona de la fonda), els masovers de la hisenda (el matrimoni i la filla).

Pel que fa als **actants**[243], podem agrupar els actors anteriors segons les característiques comunes:[244]

?? Teresa és el SUBJECTE protagonista del relat que intenta trobar la felicitat en la seua existència, alhora que DESTINATARI de les atencions del jove passant i OPONENT a la tendència social del matrimoni cap a l'adulteri.

?? El jove passant és l'OBJECTE de l'amor de Teresa (més endavant serà també SUBJECTE) i, a la vegada, DESTINADOR de les atencions cap a Teresa. És l'ADJUVANT a la tendència social del matrimoni cap a l'adulteri. És també l'OPONENT a la figura que representa el marit com a convenció social estable.

?? El marit és l'OPONENT a la figura que representa el jove passant[245].

?? La minyona de la fonda és l'ADJUVANT de la transformació (enamorament) del passant. La xicota de la Granja de Barcelona ho és també.

---

[242] D'altres personatges significatius són l'apotecari, "un home que de tant veure medecines i fer-ne li sembla que està malalt. És baixet, apaïsat i panxut. El nostre aplopètic" (~~DH,~~ 11) i el metge, "per contrastar amb l'apotecari és alt, pàl·lid i sec" (~~DH,~~ 12). El jutge rep un tractament encara més grotesc:

> Té artèrio-esclerosi i manta volta trasbalsen la seva còrpora vòmits de sang. Sempre té tard; sempre va de pressa, i mentre enraona no para nerviosament de treure's i posar-se el rellotge a la butxaca i d'eixugar-se amb un mocador brut les perles de suor, que li ornamenten la calba. (~~DH,~~ 19)

Teresa assenyala especialment la personalitat de l'enterramorts, "el més interessant dels quatre íntims del meu marit" (~~DH,~~ 22).

[243] Pel que fa a la definició del terme *actant*, a banda del llibre citat de Soler/Trilla (pàg. 21-24), podeu veure la síntesi que fa del concepte Margarida Aritzeta en el *Diccionari de termes literaris* (1996, 14-15): "terme que s'utilitza en l'anàlisi estructural del relat per indicar quin és el paper del personatge (com a unitat semàntica i sintàctica) en tant que subjecte o objecte implicat en una funció narrativa)".

[244] Aquesta classificació procedeix de la proposta de Greimas exposada en el llibre *Sémantique structurale* (1966, 129 i següents). Greimas completa així la proposta anterior de Vladimir Propp en *La morfologia del conte* (1968), que després de partir de l'estructura del conte concebia set actants o tipus de personatge (heroi, princesa, agressor, mandatari, auxiliar, donador i fals heroi). En la mateixa línia de Greimas, Barthes concep l'*actant* com a "estructura paradigmàtica projectada al llarg del relat" que subdivideix en les mateixes variants (subjecte, objecte, destinador, destinatari, oponent i ajudant) (1966, 89). Raman Selden sintetitza la proposta dels teòrics estructuralistes en el llibre *La teoría literaria contemporánea* (1985, 75).

[245] Vegem una frase interessant que diu Teresa on defineix l'antagonisme dels dos personatges: "El meu marit fa d'arquet i l'altre és el violí." (~~DH,~~ 57)

?? La filla dels masovers és l'ADJUVANT del reforçament de la passió de Teresa cap al passant.

?? El poble, juntament amb els habitants, és l'ADJUVANT de la tendència social cap a l'adulteri (manca de felicitat) de Teresa. Alhora pot ser considerat OPONENT quant a la penalització que la societat aplica a l'adulteri.

Si fem l'anàlisi seqüencial, que mostra l'arquitectura narrativa del relat, observem com les **seqüències** són complexes, és a dir, estan formades per la combinació de seqüències simples. L'evolució d'aquestes seqüències construeix la progressió temàtica corresponent al relat que estudiem[246]. Arran de les accions assenyalades anteriorment, podem construir aquest esquema, on T_1 esdevé la base del relat, és a dir, la infelicitat que sent la protagonista i que l'aboca a la recerca del desig amorós en un altra persona:

$T_1 > R_1 [A_1]$

$T_1 > R_2 [A_2]$

$T_1 > R_3 [A_3]$

$T_1 > R_4 [A_4]$

$T_1 > R_5 [A_5]$

$T_1 > R_6 [A_6]$

$T_1 > R_7 [A_7]$

$T_1 > R_8 [A_8]$

$T_1 > R_9 [A_9]$

$T_1 > R_{10} [A_{10}]$

Com veiem, les accions creades al relat es desenvolupen en base a la insatisfacció de la protagonista, que motiven l'actuació dels altres actors de la història. L'evolució d'aquestes accions desenvolupa aquesta macroseqüència que és la novel·la. Estem, per tant, davant d'un relat amb

[246] Hem seguit la proposta de D. Maingueneau i V. Salvador en el llibre *Elements de lingüística per al discurs literari* (1995, 151-158) d'entendre el relat com el resultat de la construcció d'una progressió temàtica seqüencial a partir de l'evolució entre progressió (informacions noves: rema, segons l'Escola de Praga) i repetició (informacions adquirides o noves: tema, segons l'Escola de Praga).

progressió de tema constant[247], on les diverses repeticions (noves accions de la novel·la) aporten les informacions adquirides en cada seqüència i el tema inicial, la infelicitat de Teresa és latent en totes les actuacions posteriors.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[247] Per a Mainguenau i Salvador (1995, 155), la progressió de tema constant és la construcció seqüencial més elemental dels relats.

2.1.2 Els personatges

A partir dels actants assenyalats anteriorment, podem extraure els personatges de la novel·la[248], segons tinguen aquests trets distintius que els donen una rellevància considerable respecte als altres. Així podem considerar-ne bàsicament dos: Teresa i l'amant. La resta d'actants no tenen un tractament distintiu que els caracteritze suficientment.

Comencem per la protagonista. **Teresa** és el seu nom, encara que no el coneixem fins al capítol seté, en les notes del diari del passant. En diversos moments s'hi aplica sobrenoms que fan referència a la sensació descrita en el moment: cardenal Richelieu, arran dels enagos que duu el dia de la primera comunió; Lucrècia Bòrgia, en sentir-se feliç el dia del viatge a la hisenda amb el marit i l'amant.

Pel que fa al **retrat** de Teresa, ben poca cosa sabem de les seues característiques físiques, tan sols que és una persona d'edat mitjana que ha anat perdent la bellesa. No s'hi veu bonica, "els meus únics admiradors [són] els cassons de la cuina" (~~DH,~~ 65). Per contra, l'enamorat la veu ben distinta: "La xicota és bonica: el seu cos és diví. Afrodita rediviva que el cisell d'Apel·les no refusaria d'immortalitzar[249]." (~~DH,~~ 156). El personatge de la mitologia profana ofereix un ventall descriptiu per tal d'aprofundir en el coneixement del personatge.[250]

---

[248] Aquesta és la diferenciació entre actants i personatges que entenen Soler i Trilla en el llibre citat anteriorment (pàg. 28), una idea procedent de l'article de R. Barthes "Anàlisi estructural del relat" (pàg. 89-93). D'igual manera, Mieke Bal en *Teoría de la narrativa* (1987) també teoritza sobre la distinció entre actant, personatge i actor: "Anomenem *actants* les classes d'actors. Un *actant* és una classe d'actors que comparteixen una certa qualitat característica." (pàg. 34).

[249] La darrera frase és certament força retòrica; l'enamorat, després de la consecució del seu desig, compara la imatge de l'amada amb les pintures del pintor grec del segle IV aC de la deessa.

[250] És interessant reproduir l'opinió de Mercè Rodoreda en els diàlegs entrecreuats amb Delfí Dalmau a *Polèmica*:

> M'agrada força la mitologia. Molt. Té, damunt la filosofia, la superioritat innegable de la boniquesa, i, encara, la d'ésser una gran mentida. Que potser és una veritat, perquè mai no sabem on acaba l'una i on comença l'altra. (*Polèmica*, 45)

A partir de la presentació directa que es fa el mateix personatge, tenim més dades per a reconstruir la seua **etopeia**. Teresa, en el seu diari, realitza diverses afirmacions que configuren la imatge interna que el lector en té. Així, podem dir que Teresa és una dona infeliç sobre la qual es mostra pacient i resignada.

Malgrat mostrar la seua insatisfacció, Teresa no pren cap iniciativa per tal d'aturar l'evolució insatisfactòria dels esdeveniments. Només hi ha una rebel·lió interna, sense cap repercussió externa. En diverses escenes de la novel·la, la protagonista assenyala la seua decisió de no enfrontar-se a les dificultats, encara que no li satisfà plenament, per tal de no trencar l'evolució de les coses: "Sé resignar-me, per bé que la resignació no és una cosa gaire plaent. Resignar-se: sempre resignar-se... ja ho faig; però és trist, tanmateix." (~~DH,~~ 37). En general aquest és un tret de les dones de la novel·la, com també és el cas de la dona de l'enterramorts que viu en "un recó de casa perquè li cosís els mitjons, li repassés la roba i li cogués el dinar a l'hora, com una mena de minyona" (~~DH,~~ 23). Rodoreda ofereix aquesta nova imatge de la dona de l'enterramorts, submisa i dòcil, davant de l'anterior en la qual coneixíem la fugida amb un amant i el retorn posterior a casa.

Amb tot, el seu sentiment d'insatisfacció es mostra contradictori: "És trist saber que jo sóc una infeliç, però fóra pitjor que no ho fos." (~~DH,~~ 73), una afirmació que confirma la resignació de la seua condició. Reconeix, això sí, el seu esperit aventurer, el gust pel risc. Un exemple d'aquesta característica és el passatge del dia de sant Antoni en el qual Teresa juga amb els convidats, especialment amb l'apotecari, tot fingint sentir-se atreta

---

L'autora defensa l'ús de la mitologia com a referent ficcional que no trenca el realisme, ja que s'hi inclou en narracions que semblen història. És ací on podem trobar el motiu de la seua presència en la primera novel·la que escrigué, com en les posteriors, segons veurem.

per l'espiritisme. Malgrat el desig aventurer expressat, Teresa reconeix tenir por a perdre "les poques coses que tinc" (~~DH,~~ 64), per la qual cosa es resigna amb el que té, ja que és una persona fàcil d'acontentar. Per aquesta raó enveja la llibertat del passant, un jove que manifesta constantment la seua llibertat; Teresa afirma que "si jo pogués, també fugiria. Voldria viure una altra vida, amb divertiments, amb il·lusions, amb amistats, tenir amb qui parlar, tenir qui t'apreciï, qui pensi en tu" (~~DH,~~ 36).

La protagonista opina "mai no qualifico les persones per llur aspecte exterior" (~~DH,~~ 62). Aquesta idea es confirma amb la no descripció física dels altres personatges. A través de les seues paraules coneixem els trets més essencials d'aquests, especialment del tarannà del jove passant, com tot seguit veurem.

Pel que fa a la concepció que té de l'amor[251], es resisteix a creure en la seua existència en diversos fragments del capítol X, com també es mostra desconfiada davant el model perfecte del matrimoni[252], ja que "totes les dones casades no dubten un sol instant en ornar, més o menys esplèndidament, el cap del seu marit" (~~DH,~~ 72); l'adulteri és una evolució gairebé lògica del matrimoni, encara que reconeix més endavant que tampoc reporta felicitat. La seua relació amb el marit no és gens satisfactòria, fet que condiciona fins i tot el desig de tenir un fill, per tal que no s'assemble al pare (cap. III). Teresa és pessimista pel que fa a la relació futura amb el marit, sap que en jubilar-se, aniran a viure al camp ("Ja em veig penjant alls al sostre", ~~DH,~~ 58) i perdrà definitivament la il·lusió pels somnis ("Viatges? Hauré de tornar a llegir els de Gulliver...", ~~DH,~~ 58). Constantment ha estat sotmesa per persones més decidides que ella, la mare i el marit, com afirma en el cinqué capítol; poc més endavant ens confirma

[251] Teresa contraposa constantment el seny, la raó que justifica la seua situació social de dona casada, al desig amorós, originat en els sentiments. És ben significatiu el fragment relatiu de la pàgina 123.

que intenta no fer la contra a la gent, ben al contrari, intenta sempre escoltar la gent. El fet de fugir d'allò que no vol, d'allò que és dolent per a ella o per als demés, provoca que es reconega a si mateix com a valenta[253] en el capítol XXII, encara que poc més endavant, el patiment i el remordiment per la relació iniciada amb el passant la fa sentir feble. Contínuament hi trobem un sentiment pessimista davant l'evolució de les coses, el desencís trenca les esperances més optimistes de la jove i provoca el reconeixement més directe de la realitat, amb frases com aquesta: "I jo no sóc bonica, ni interessant, ni tinc diners, ni em plauen els homes" (~~DH,~~ 38). El fàstic és, per tant, una sensació sempre present en la descripció dels seus sentiments. Teresa no ha tingut fills i la sensació de solitud i de desencís permanent es veu així augmentada.

La religió, el catolicisme, és present en l'explicació diària de la realitat que sovint fa la protagonista. Així, trobem frases com "Ara vinc de confessar-me, jo que no crec tenir pecats. Però al meu marit li plau, la meva mare m'hi va avesar, i potser, tot i no agradar-me prou, no podria prescindir-ne" (~~DH,~~ 45), que ens donen una imatge d'una dona troba submisa a la decisió dels familiars. Tenim d'aquesta manera una visió prototípica de la dona en l'època. Malgrat tot, critica els sermons dels retors que reben els infants, ja que "t'ensenyen a témer, mentre que el que haurien d'ensenyar-te fóra a estimar, i quan és criatura hom s'imagina Nostre Senyor amb els braços oberts, somrient, i un gran garrot a l'esquena a punt d'atonyinar-te" (~~DH,~~ 51).

Un altre dels trets psicològics de Teresa, és la desconfiança que té amb el sentiment de l'amor, potser perquè és la font bàsica dels seus

---

[252] En la pàgina 128 exposa la seua creença que l'amor no és compatible amb el matrimoni.

[253] En el capítol 32 Teresa també es considera valenta, ja que és capaç de frenar els impulsos que té cap al jove passant: "Em sento valenta, segura de mi mateixa" (~~DH,~~ 159). La repressió dels sentiments és, doncs, considerada com una conseqüència de la seua valentia.

problemes, una opinió que la duu a afirmar que "L'estimo i el respecto però jo no puc voler amor perquè no hi crec. Si em vaig casar tan enamorada i ja no ho estic, com creure en l'amor? Em fa riure l'amor." (~~DH,~~ 37). El vertader tema de la novel·la és la complexitat de la relació amorosa des de la perspectiva d'una dona. Constantment són posades en dubte les convencions socials que giren al voltant d'aquest sentiment. Frases com "hem d'abolir el matrimoni perquè pel món hi ha quatre mal casats" (~~DH,~~ 25), posada en boca de personatges com l'enterramorts, donen peu a diverses reflexions que estructuren el contingut de la narració.

Tot el procés psicològic que ha estat el relat, serveix a la protagonista per analitzar el seu possible adulteri arran del coneixement del jove passant. Finalment, una vegada l'ha rebutjat, Teresa es considera honrada, encara que és conscient que l'opinió d'ell serà diferent.

Pel que fa a l'altre protagonista, el **jove passant**, podem reconstruir la seua **etopeia** a partir de la informació procedent del narrador homodiegètic representat per l'altra protagonista, Teresa. A partir de les paraules d'aquesta coneixem també les reaccions principals i els fets del protagonista masculí. Carme Arnau, en la *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda* (1979, 30) confirma la superioritat literària del personatge femení en la novel·la atenent tres nivells expositius. En primer lloc, en un nivell qualitatiu, cal observar que el personatge de Teresa presenta una anàlisi psicològica més aprofundida que la de l'home. Si observem el criteri quantitatiu, hi ha més pàgines dedicades al diari de la dona que no al de l'home. I, per últim, en relació al nivell funcional, cal dir que el diari femení comença i acaba la novel·la.

El passant representa la visió masclista de la societat. Diverses senyals ens ho fan pensar; per exemple, quan coneix Teresa pressuposa que

ella escriu receptes de cuina, mentre ella redacta al seu diari. Ell mateix es qualifica de materialista i de masclista[254], "Ben mirat sóc un Don Juan" (~~DH,~~ 68), capaç d'aprofitar-se d'una dona indefensa com Teresa. Així prepara el parany en el qual la dona ha de caure; ell es mostrarà desinteressat cap a les seues reaccions, encara que contínuament llançarà suggeriments que incentiven el dubte intern de la dona. La relació que estableix amb la minyona de la pensió també es caracteritza pel menyspreu cap a la condició sexual de les dones, de tal manera que entén la relació com una mena de sacrifici: "en el moment de fer el que tot home fa en un moment semblant, i mentre jo, ple sinó d'entusiasme, almenys de bona voluntat, feia el meu comès" (~~DH,~~ 97). Ell es mostra, doncs, com una víctima del desig de les dones.

Amb tot, el jove es defineix a si mateix com un covard davant dels problemes, "fujo de complicacions", comenta en el capítol tretzé. És per aquesta raó que podem entendre la decisió que pren en comunicar les seues intencions a Teresa per escrit, ja que "si no és per carta no gosaré declarar-me" (~~DH,~~ 97).

La imatge que Teresa té del jove és ben distinta a la que coneixem a partir de l'autopresentació que obtenim de les paraules de l'home[255]. Teresa el veu com un home diferent als altres,[256] de tal manera que el compara amb el marit. És interessant destacar que finalment sembla triomfar la visió d'aquest que té la protagonista, qui reconeix que estava equivocat amb l'opinió que tenia del gènere femení. Prèviament, el mateix protagonista ha

---

[254] El jove amant es defineix a si mateix d'una manera no massa positiva:

> Jo em sento materialista, no penso casar-me perquè no crec en les dones: fora del llit no m'interessen, i quan et cases et fugen del llit. (~~DH,~~ 67)

L'escriptora li fa recaure tots els trets negatius de l'home d'aquella època, per tal de fer-lo contrastar amb la innocència d'ella, la protagonista enamorada, una dona pròpia de la societat.

[255] En el capítol quinzé ell mateix contradiu el seu caràcter, que prèviament el lector ha conegut: "No sóc un home d'aquests que s'enamoren de la primera dona que se'ls travessa al pas." (~~DH,~~ 106)

reconegut la transformació del seu caràcter, “m’adono del canvi que es va operant en mi” (~~DH,~~ 124), encara que no és fins al capítol trenta-uné, amb el viatge a Barcelona, quan el canvi és absolutament evident, on coneix una xicota jove que li recorda Teresa, amb la qual compara els seus ulls i les dents. Novament, poc més endavant, el jove reconeix que “començava a enamorar-me” (~~DH,~~ 161), per la qual cosa se sent desconcertat.

Per tal de completar la informació podem establir les pautes de **relació dels personatges amb l’entorn**. En primer lloc, hem d’assenyalar la dificultat que els personatges de la novel·la, especialment Teresa, tenen a l’hora de relacionar-se amb l’exterior. La seua dimensió interior és força més complexa que l’establerta amb els altres personatges. Aquest fet dificulta en els protagonistes l’expressió dels sentiments. Amb aquestes paraules ho reconeix Teresa en el capítol catorzé: “Jo no puc definir les meves sensacions. Vull, jo mateixa, donar-me una explicació a tot el que ha passat; és tan incomprensible, tan inesperat, que estic atuïda; no puc explicar tots els sentiments que s’han desvetllat dintre meu.” (~~DH,~~ 103).

Les dificultats d’expressió i de relació de la protagonista vénen agreujades pels dubtes constants que l’assetgen. Els comentaris del personatge reflecteixen la contraposició entre els seus pensaments i els seus sentiments. La duplicitat de sentiments es concreta en diverses frases enunciades al llarg de la novel·la, de les quals destaquem aquestes: “Sóc una dona honrada?”, títol de la novel·la, autèntic *leit-motiv* de la història, “hauria d’estar contenta i no n’estic” (~~DH,~~ 9) i “hauria de voler ésser feliç i no puc” (~~DH,~~ 9).

[256] Paral·lelament, cal assenyalar l’afirmació del jove respecte a l’exclusivitat del caràcter de la dona: “No serà el seu un adulteri vulgar.” (~~DH,~~ 112)

Els pensaments de Teresa exposen al lector algunes realitats que li són problemàtiques, encara que ella no pren cap iniciativa per resoldre-les. Així, per exemple, assenyala en diversos moments les dificultats amb què es troben les dones de la seua època pel que fa a la relació amb els marits. Reproduïm un dels més significatius:

> El meu marit té el defecte de no comprendre'm. És gairebé el defecte que totes les dones recriminen al seu marit. Si cap vegada li he fet esment que estava trista, m'ha tractat de ximple i m'ha dit que no tenia motius d'estar-ne. (~~DH,~~ 72)

Segons Teresa, les dones opten per l'amor d'una manera més directa i natural, encara que es provoque el trencament de les convencions socials establertes:

> Gosaria dir, que, avui, ens riem de tots els grans amors i de tots els grans enamoraments. Però, en el fons, enlloc de desplaure'ns ens plauen, i entre un marit displicent i un amant amorós, l'elecció és fàcil. (~~DH,~~ 72)

La dona es mou, doncs, enmig del secret dels seus desitjos amorosos i l'acceptació passiva de la seua situació social exterior. Sobre aquesta base hem d'entendre la **relació de complementarietat** establerta entre **Teresa** i el **passant**, la relació entre actants més important de tot el relat. Teresa es mostra així predisposada a ser seduïda des del primer moment en què arriba l'home; aquesta és una de les primeres imatges que el passant té de la dona:

> L'he vista trista, melangiosa. I una dona amb un marit notari, que pel que ell m'ha explicat no és mai a casa, i vivint en un poble com aquest en el qual jo també viuré, m'ha semblat un bon peix per al meu ham. No és molt jove però fa bonic; i s'endevina, sota el vestit, un cos bon xic temptador. (~~DH,~~ 35)

L'atracció té un alt component eròtic que provoca el trencament de l'equilibri dels protagonistes. Teresa ha de triar entre la conformitat amb la relació rutinària i convencional amb el marit i l'acceptació de l'enamorament passional amb el jove. Aquest dubte és reprimit exteriorment, només el lector el coneix en els pensaments de la protagonista.

En tot moment, ell representa l'aspecte fort i decidit de l'amor, de tal manera que fins i tot menysprea la decisió de la dona. D'aquesta manera ell se sent un triomfador nat que podrà amb les reticències d'ella:

> A la muller del notari, mestressa *meva*, amb quatre sentimentalismes la deixaré estovada. Crec ésser un expert coneixedor de psicologies femenines. Primer faré l'indiferent; això sempre mortifica una dona; i tot seguit s'interessarà per mi. I un cop interessada la resta vindrà quan jo voldré (~~DH,~~ 35)

L'ús del deíctic personal, que indica possessió, denota el sentit de superioritat del jove. Aquest sentiment és derrotat per l'escriptora al llarg de la novel·la, de tal manera que, més endavant, davant de la nova situació plantejada, el passant vol fugir i no fer front al conflicte:

> Deixo el poble. Me'n vaig. Don Joan, vençut, fuig i s'allunya. No puc dir que em dolgui. (~~DH,~~ 183)

La protagonista, per contra, veu la relació de complementarietat proposada pel jove com un conflicte. Creu que la dona duu un desavantatge important en la relació, per contra l'home sempre parteix amb avantatge. En el paràgraf següent podem veure un parlament de la protagonista, a partir del qual entendrem la idea que hem exposat:

> Això són ganes de voler complicar-me la vida, ganes només d'aconseguir de mi el que jo no voldré que aconsegueixi; va ben errat: no sóc romàntica, ni sóc sentimental com ell; no crec en l'amor. Ell ha vist en mi no pas una dona, sinó la dona, la dona que necessita per a satisfer la seva sexualitat. (~~DH,~~ 105)

En tot cas, l'adulteri és perjudicial per al sexe femení, com la mateixa protagonista observa en la dona de l'enterramorts, que se'n va anar amb un altre home (~~DH,~~ 22), i en tornar va quedar tancada a casa i sotmesa a l'acció del marit. Aquesta és la característica predominant en les dones de l'època, un fet que, al nostre entendre, l'escriptora vol denunciar. Teresa reprodueix els sermons que va rebre a l'església sobre la funció de la dona en la societat:

> — Heu d'ésser bones; sou unes criatures que ara esdevindreu dones en maridar-vos amb Jesucrist Nostre Senyor; sou flors pures en el jardí de la vida; que ni el dimoni

> ni les temptacions que la vida us oferirà d'ara endavant (jo tenia deu anys) puguin fer malbé la vostra puresa, ni la vostra virginitat (~~DH,~~ 48)

Per contra, ella es rebel·la davant d'aquest discurs: "I jo no sentia res. Era tan lluny de tot allò" (~~DH,~~ 48). Rodoreda ha creat un personatge que és una imatge de la dona del moment social i alhora expressa la denúncia i la queixa de la submissió del seu sexe. Teresa reviu el model de les dones importants que han lluitat davant de la societat per tal d'imposar la seua voluntat. Així la protagonista se sent atreta per les descripcions que el metge del poble fa dels seus viatges a París sobre les dones de la història francesa, com Pavlova, Carlota Corday, Mme. Roland, Cecile Sorel, etc. Teresa afirma que "no hi ha en lloc dones com les franceses" (~~DH,~~ 12).

Hi ha d'altres connexions entre els personatges que completen la seua caracterització a partir de l'establiment de **relacions antagòniques** o de diferenciació. Així, Teresa, la vertadera protagonista de la història és comparada amb dones relacionades també amb l'amant; ens referim, en primer lloc, a la minyona de la fonda on s'allotja en el poble el passant, la "Cyrano de Bergerac", sense cap atractiu físic, amb qui el jove aconsegueix la relació sexual que Teresa li impedeix; després cal citar la xicota jove que ell coneix a la Granja de Barcelona, qui li recorda Teresa per la seua mirada[257]:

> la lluïssor dels seus ulls s'ha clavat dintre els meus: ulls envoltats amb la negror del llapis que no inviten a ésser besats i no sé per quina suggestió, en una juxtaposició punyent de tan ben precisada, he vist damunt d'aquests ulls els ulls de Teresa, clars, bonics, amb el seu mirar bon xic innocent; uns ulls que sense ésser molt bells t'atrauen; ulls lliures de ficcions que quan miren, miren. (~~DH,~~ 153-154)

Finalment, una altra dona és mostrada com a contrapunt de Teresa, és la filla dels masovers, de la qual se sent gelosa la protagonista, ja que li

[257] Cal destacar la funcionalitat simbòlica dels ulls, un element que com veurem més endavant té una importància cabdal en l'obra rodorediana. Els ulls, un tret de l'enamorada Teresa, són el símbol que provoca en el jove passant el record i l'evidència de la impossibilitat de lluitar contra el destí de les coses.

dedica atencions al jove. Si observem els punts comuns d'aquestes tres dones, representen el contrapunt de la imatge de Teresa, ofereixen aquells trets que ella no té en la relació amb el passant: són joves i afavoreixen el contacte amorós i sexual del protagonista sense cap tipus de problema. Teresa, per contra, té una edat major i frena constantment els impulsos cap a l'amant. Malgrat tot, ell no continua cap d'aquestes altres possibles relacions, ja que es tracta de possibilitats on no hi ha amor, la qual cosa no li és grat, segons anuncia al capítol trenta-uné, en afirmar que "té un regust aspre el despertar-se després d'una nit d'amor sense amor" (~~DH,~~ 156).

Hi ha d'altres actants que complementen el personatge representat per Teresa, són l'enterramorts i l'apotecari. En primer lloc, destaquem l'apotecari, una persona que ha viatjat per diversos països, França, Argentina i Itàlia, un fet que fa enyorar a Teresa la voluntat per fugir i viatjar. Aquest fet és important per a la locutora de l'acció, Teresa, que dedica sis pàgines del seu diari a reproduir les explicacions dels llocs on hi ha estat el personatge (~~DH,~~ 12-18). En relació a aquestes referències, Montserrat Casals, en *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura*, diu "utilitza per a la seva redacció un refregit dels llocs comuns que semblen trets d'una guia de viatge segons l'ús de l'època i qui sap si farcit amb les paraules que ha sentit de la boca del seu propi marit" (Casals 1991a, 80). Al nostre parer, la importància que la novel·la dóna als viatges de l'apotecari s'ha d'interpretar com un element que amplie una de les voluntats expressades per la protagonista, el gust pel viatge. En relació a l'enterramorts, sobre el qual diu "sento per ell una mena de pietat" (~~DH,~~ 22), cal dir que Teresa gaudeix amb les explicacions que aquest fa sobre l'espiritisme en les tertúlies que hi organitzen; el dia de sant Antoni, després de les observacions contràries de l'apotecari, que es manifesta plenament incrèdul, Teresa declara "jo crec en l'espiritisme" (~~DH,~~ 84) i

organitza una falsa sessió d'esoterisme on l'apotecari és mossegat per la dona. Segons llegim a les informacions que dóna l'enterramorts, podem entendre l'atracció de Teresa cap a l'espiritisme, ja que possibilita la creença d'un més enllà allunyat dels patiments quotidians del món real.

Hem assenyalat la benvolença que Teresa té envers l'enterramorts, una actitud originada en el coneixement de l'assumpte familiar que li succeí arran de la fugida de la dona amb un amant, davant la qual l'home es resignà. La muller tornà i ell l'acceptà de bon grat, encara que la relació entre tots dos es modificà per sempre. El coneixement d'aquest fet pot representar per a Teresa un *exemplum* que condicione la seua decisió final en relació a la proposta amorosa del passant.

El contrapunt del passant es troba, com hem apuntat adés, amb el marit, una persona que mai no és a casa, que no li agrada treballar i que s'estima més caçar, per la qual cosa el passant li és imprescindible[258]. Així mateix, les comparacions entre els dos personatges són contínues; Teresa valora d'aquesta manera els efectes positius i els negatius de la relació que duu endavant amb tots dos. Fixem-nos també que hi ha alguns trets comuns als dos homes, com són la concepció masclista de la societat i el menyspreu a la condició intel·lectual i humana de la dona; així, per exemple, el marit la renya després d'haver organitzat la falsa sessió d'espiritisme, tot "dient-me que sóc un cap sense cervell" (~~DH,~~ 94).

Cal citar igualment les comparacions dels personatges amb protagonistes literaris o històrics, com Cyrano de Bergerac o Lucrècia Bòrgia, que complementen la definició de l'etopeia realitzada. Així la situació establerta entre Teresa i l'amant és per ella com la història de "la

[258] Aquestes informacions ens les ha oferit Teresa en el primer capítol, on executa la descripció general dels principals habitants del poble amb qui es relaciona.

dona casada que somnia, tot coent bledes, que vindrà un cavaller i les canviarà en orquídies; un cavaller ferreny, voluntariós, apassionat, altiu, dominador, amb cota de malla i espasa de mànec cisellat, qui, ple de braó rapta, enduent-se-la damunt la gropa del seu cavall blanc, la dona vulgar amb una bleda a la mà" (~~DH,~~ 137); un símil observat amb la ironia que provoca la deformació de la llegenda. A les acaballes de la novel·la, Teresa s'acomiada de l'amant dient "jo us dic adéu, cavaller sense cavall" (~~DH,~~ 183).

Com veiem, encara que hi ha dos personatges principals, la resta d'actants del relat són imprescindibles per a la configuració i per a l'expressió de les seues personalitats, ja que executen diverses relacions d'antagonisme i de semblança que milloren la visió que en tenim.

Finalment, podem assenyalar la qualitat dinàmica dels protagonistes de ~~DH~~ Podem parlar-ne, doncs, de les **transformacions** operades pels personatges al llarg de la novel·la.[259] Podem observar que el procés evolutiu de la psicologia de Teresa és una transformació lírica voluntària,[260] ja que és un canvi que es produeix en l'interior del mateix personatge. En dues escenes la dona manifesta la voluntat de transformar fins i tot la seua aparença física per tal de trobar una primera solució als conflictes en què es troba. Una primera proposta és la possibilitat de convertir-se en home, segons llegim en el capítol sisé:

> Un dia fugiré d'aquest poble, camps enllà, Quixot femení, a cercar aventures sense cavall ni escuder; deslliuraré totes les ànimes empresonades i atacaré cent mil molins de vent; però no em podré deslliurar jo mateixa, perquè penso molt i no faig res. Què puc fer? Què podrà fer? Si jo hagués estat un home... (~~DH,~~ 59)

[259] La base conceptual de la classificació que tot seguit despleguem és la proposta teòrica sobre les transformacions personals que Tzvetan Todorov fa en "Les categories del relat literari" (1966; Sullà 1985, 123).
[260] Confronteu Soler/Trilla 1989, 40-44.

L'altre exemple observat es refereix a la transformació de la protagonista, quan era més petita, en lluna[261] (~~DH,~~ 43).

A grans trets, aquesta és la transformació interna de Teresa: la protagonista, que sent atracció pel tema de l'adulteri, després de conéixer el passant i enamorar-se'n, lluita contra el destí al qual l'aboquen els sentiments, la consecució del desig amorós i la fugida del matrimoni, i rebutja finalment el jove. Al llarg de la novel·la hem assistit a la creació i a la potenciació del sentiment, on Teresa accedeix diverses vegades al contacte directe amb l'amant; en els últims capítols observem la victòria de diversos elements condicionants en l'evolució psicològica de la protagonista, com són el seny o la racionalitat de les reaccions humanes[262], o la importància de l'educació en la decisió de trencar les conductes socials apreses[263]. Si la relació entre tots dos s'inicia com un joc per al primer, l'autora farà enamorar-lo finalment, per tal de demostrar que la dona l'ha vençut. Com assenyala Mercè Ibarz en la biografia, "des del principi la relació està destinada al fracàs" (1991a, 35). La novel·la fa palesa l'antagonisme entre els dos sexes, a causa especialment del caràcter negatiu de l'home, marcat segons Carme Arnau[264] per l'egoisme, la manca de sensibilitat i la instintivitat en les relacions amoroses.

Per contra, el cas de l'altre protagonista ens aporta un model de transformació lírica involuntària. Assistim a l'evolució psicològica d'un personatge que canvia sense la seua decisió. Així el "Don Juan" que es reconeix va a poc a poc enamorant-se, segons hem vist anteriorment, la

---

261 Un dia, era molt menuda, vaig demanar per pujar al terrat a veure la lluna i vaig aconseguir el meu propòsit. [...] Després em vaig adormir, somiant que jo era la lluna, que volia emmirallar-me i s'havia assecat el menut brollador. (~~DH,~~ 43)

262 Teresa proposa "deixar romanticismes i sentimentalismes que no ens poden menar a cap solució bona" (~~DH,~~ 188)

263 Teresa afirma que "sempre les nostres decisions obeeixen prejudicis, idees, creences que de menudes ens han inculcat." (~~DH,~~ 192).

264 Arnau 1988d, 159.

qual cosa provoca la transformació de la visió que té de les dones i la reflexió de la necessitat d'alterar les decisions que tenia preses sobre la seua manera de ser.

L'existència d'aquestes transformacions és una característica bàsica de les narracions psicologistes, ja que són un fet intrínsec a la natura humana, i els textos d'aquest corrent cerquen l'expressió de la peripècia humana individual[265]. ~~DH~~ ens ofereix l'evolució del món interior d'uns éssers que hem anat coneixent a través dels seus pensaments més íntims. Estem davant d'una novel·la "psicològica *in stricto sensu*", com assenyala Carme Arnau (1979, 33), on tota la informació resta centrat en les maneres de ser dels personatges; la ficció gira al voltant de la psicologia de tots dos.

MIGUEL DE CERVANTES

[265] Neus Berbis i M. Josep Simó, "Benguerel i Rodoreda: la concreció de la novel·la psicològica a Catalunya" (1995, 105-106).

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

2.1.3 El cronotopo[266]

2.1.3.1 L'espai de la història

La història es localitza a un poble, que per al·lusions indirectes sabem que es troba en les proximitats de Barcelona. El poble és, per tant, el macroespai on es desenvolupen les accions globals dels personatges, encara que hi ha diversos microespais on es concreten aquestes actuacions. En primer lloc, cal destacar el primer microespai, la casa propietat de Teresa i del seu marit, on se situen la majoria dels capítols; en segon lloc, hi ha dos microespais externs que corresponen a capítols on els personatges viatgen: el capítol trenta-uné, quan el passant és a Barcelona, i el capítol trenta-cinqué, quan tots els protagonistes marxen a la hisenda del camp.

El nom del poble, el macroespai genèric, és desconegut. Importa, doncs, el caràcter rural dels seus habitants i de les relacions que s'hi estableixen. La mateixa protagonista se sent desinteressada per indicar el nom de la població, un "que un ni vull saber com se diu" (~~DH,~~ 19).

En general, l'espai és real i localitza els protagonistes en una situació versemblant per al lector de l'època. Del poble on se situa l'acció sabem que és ben petit i que impedeix la llibertat de la protagonista; vegem-hi la descripció que en fa:

> passa tan poca gent per aquest poble, és tan grisa la meva vida, tan mancada d'al·licients, que qualsevol novetat, mentre se la pugui anomenar novetat, per insignificant que sigui, ja pren uns caires excessivament transcendentals. (~~DH,~~ 10-11)

---

[266] El terme que utilitzem per a referir-nos a la connexió esencial de les relacions temporals i espacials assimilades artísticament en la literatura va ser concebut per Mijaíl Bakhtín en el llibre *Teoría y estética de la novela* (1938), en el capítol "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela" (Sullà 1996). Hem consultat l'edició del subcapítol "El cronotopo" que Enric Sullà inclou en *Teoría de la novela* (1996, 63-68). Vegeu també la frase de Darío Villanueva del llibre *El comentario de textos narrativos: la novela* (1989): "una definición elemental de novela sería la de un relato extenso en prosa que narra lo que pasa a unos personajes en ciertos momentos y *en determinados lugares*." (pàg. 41).

Aquest macroespai troba la seua definició a partir de l'oposició amb el món urbà que representa la capital, Barcelona. Així, la ciutat és vista com un desig per als joves, com assenyala el passant una vegada ha arribat al poble de la narració, però també com un lloc perjudicial, on les nits "no són gaire recomanables per a fer salut i menys per a un xicot com jo sense diners" (~~DH,~~ 34). El jove observa les diferències de la gent de la capital, on hi ha costums diferents i les dones "es fan dir "sí, senyor". (~~DH,~~ 35). Més endavant sentencia la preferència per Barcelona, una ciutat que "amb tots els seus defectes, és on jo viuria sempre; i entre el poble i la ciutat, l'elecció no és difícil" (~~DH,~~ 151).

Així, doncs, l'espai narratiu desenvolupa evidentment una **funció referencial**, un lloc innominat o indeterminat, que condiciona l'evolució dels personatges. Cal destacar la relació d'alguns elements espacials de la novel·la amb passatges de la biografia de l'escriptora. Així, per exemple, el lector de la novel·la se sent sorprés per la preferència de la protagonista pels jardins i les flors que n'hi ha. Trobem, al nostre entendre, un record de l'autora cap al jardí de l'avi Pere Gurguí, on ella jugà de petita[267]. El paral·lel a la novel·la el tenim en la referència de la protagonista al gust que li feia de petita "arrencant totes les flors del jardí —flor que començava a obrir-se—, nyac! ja l'havia arrencada, i el meu avi, que estava dies i dies, esperant amb il·lusió veure-la oberta, quan menys s'ho pensava jo ja l'havia feta meva" (~~DH,~~ 51-52). No podem estar-nos d'observar el paral·lelisme amb la mateixa escriptora, segons podem llegir en la darrera biografia publicada per Carme Arnau: "Era tan forta la seva atracció que, quan era petita, arrencava totes les del jardí i el deixava despullat, la qual cosa

[267] Gairebé tots els estudis biogràfics de l'autora assenyalen aquest interés pels jardins i per les flors de la jove Rodoreda. Podem destacar els comentaris de Carme Arnau en la darrera biografia publicada al voltant del costum d'arreplegar constantment poms de flors dels jardins de la ciutat (1996, 31). Anteriorment, la mateixa autora ho esmenta en la biografia del 1992 (pàg. 16). Montserrat Casals ho fa també en el seu assaig del 1991 (pàg. 27).

provocava, lògicament, la tristesa de l'avi; tanmateix, la seva devoció per la nena, que el té «xiflat», era molt intensa i no es veia amb cor de renyar-la." (Arnau 1996, 31).

La **funcionalitat narrativa** de l'espai es concreta en la importància d'aquest en el desenvolupament de la novel·la, que presenta una forma de recorregut *boomerang*,[268] ja que els espais descrits retornen sempre al lloc d'origen, la casa de Teresa. La protagonista es troba així en diverses situacions, amb trasllats mínims, que la condueixen sempre al lloc inicial. En acabar la novel·la Teresa reprén de nou la vida després de l'experiència obtinguda amb les vivències narrades. Aquest seria l'esquema espacial de la història:

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

$$a > b > c \quad (c > a)$$

Cada lletra representa, doncs, un microespai diferent definit: la casa familiar [a)], Barcelona (on va el passant) [b)] i la hisenda del camp [c)]. Davant la contraposició que representa la ciutat en relació amb la vida al camp o al poble, la protagonista opta finalment per la continuïtat.

La influència de l'espai en l'evolució dels protagonistes configura una possible **funcionalitat simbòlica** a l'espai de la novel·la. La protagonista, Teresa, se sent tancada al seu entorn familiar, "en un poble com aquest tan trist i sense divertiments de cap mena" (~~DH,~~ 104); com hem vist, enyora viatjar i fugir a indrets més llunyans, amb els quals identifica les seues ànsies de llibertat i d'aventura. Teresa gaudeix així amb les narracions dels viatges de l'apotecari: París, Itàlia i Buenos Aires. La descripció d'aquests indrets és feta amb una gran quantitat de detalls, com

[268] Confronteu Soler/Trilla (1989, 51-53).

és el cas de les descripcions inicials de la capital de l'Argentina[269] (~~DH,~~ 18) i de França[270].

Dins de la funció simbòlica de l'espai narratiu, hem de citar també l'expressivitat aconseguida amb algun dels elements que en formen part. Els elements espacials de la novel·la són propis de la vida quotidiana de l'autora i per extensió del lector, però en algunes ocasions reforcen l'expressió del microespai interior de la protagonista. Pensem, per exemple, amb la lluna, la visió de la qual sembla potenciar el somieig de la jove. Teresa recorda com la lluna possibilitava les seues il·lusions de petita ("Un dia, era molt menuda, vaig demanar per pujar al terrat a veure la lluna [...] L'espectacle em va colpir", ~~DH,~~ 43). En aquesta línia també podem entendre l'interés que ella té pels fets meteorològics, ja que els identifica amb la innovació, amb la procedència d'indrets ben llunyans on ella no hi pot anar. Destaquem el gust per la pluja:

> I jo passant-me la llengua pels llavis arreplegava amb llamineria la darrera gota d'aigua. Què bona era l'aigua del cel! La portaven els núvols qui sap d'on. Lluny, molt lluny, devien anar a cercar-la; potser a l'Egipte, potser a l'Amèrica, potser al mar (~~DH,~~ 44-45)

Finalment cal esmentar també la funcionalitat simbòlica de l'**oposició** entre dos macroespais latents en la novel·la: el camp i la ciutat.

---

[269] L'escriptora fa ús dels coneixements geogràfics que té, de manera que la protagonista ens parla amb molta seguretat de la Pampa Argentina, que segurament conegué pels relats del seu oncle, després marit, que hi visqué uns quants anys. Així ho apunta Montserrat Casals en *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura*:

> Mercè Rodoreda utilitza per a la seva redacció un refregit dels llocs comuns que semblen trets d'una guia de viatge segons l'ús de l'època i qui sap si farcit amb les paraules que ha sentit de la boca del seu propi marit. Evidentment, parla del que no ha vist perquè, simplement, no ha tingut l'oportunitat de viatjar. (pàg. 80)

[270] Segons llegim en totes les biografies, Rodoreda hi anà de viatge de noces i quedà fortament impressionada. És interessant destacar l'atracció dels novel·listes catalans dels anys trenta envers París i tot el que significa culturalment la ciutat; un escriptor coetani, Carles Soldevila, inclou també referències a París en les seues novel·les. Pensem, per exemple, en *Moment musical* (1936), una narració on diversos protagonistes han estat a París (Alexandre Castells, la seua muller Rina i el fill Bob) i que acaba amb l'anada a París del jove Bob, sense la seua estimada Rosa, després d'haver previst tots dos la fugida a aquesta ciutat. França i la seua literatura, concretament l'obra d'André Gide, són un referent important en l'obra de Soldevila, segons esmenta Carme Arnau (1987c, 87-94) i Pere Gimferrer (1992, 7-11) en els estudis que dediquen a l'autor.

Aquesta confrontació és resolta en favor del primer; la protagonista opta per una vida més rural, allunyada dels entrebancs físics que significa la ciutat. El canvi, la temptació, ve representada pel jove passant procedent de la ciutat, el lloc on torna una vegada perd en els seus intents amorosos. La tranquil·litat, la continuïtat, ve representada per Teresa i la tradició familiar del poble on viuen i on decideix continuar.

2.1.3.2 El temps de la història

La novel·la se situa en el temps present de l'escriptora. La història descrita és una mostra d'un passatge propi del moment de la redacció. Aquest fet reforça la versemblança de la narració, ja que recrea un moment històric pròxim al lector del moment.

Pel que fa a la **durada**[271] de la novel·la, cal assenyalar que estem davant d'una novel·la amb ordenació cronològica, on gran part dels capítols duen la data de redacció fictícia, i amb un període de temps concret, aproximadament entre el dos de gener i el vuit de maig. Aquesta precisió obeeix a l'estructura de diari personal que tenen la major part dels capítols.

Podem anomenar, per tant, ~~DH~~ com una **novel·la de desenvolupament**[272], malgrat que la narració condensa els esdeveniments en un període temporal curt. Aquest fet és possible a causa de la restricció d'informació sobre els personatges i els esdeveniments, una restricció que és complementada amb la inserció de punts concrets d'informació o d'ampliació de continguts, alguns dels quals els hem destriat en l'apartat

[271] En relació amb aquest concepte temporal, al llarg d'aquest estudi, vegeu Mieke Bal, *Teoría de la narrativa* (1987, 45-50).

anterior de l'estudi d'aquesta novel·la. Hi ha d'altres fonts d'informació, com les retrospeccions o analepsis, que seguidament analitzarem. Aquesta novel·la es basa en un fet central a partir del qual es construeix l'entorn únicament imprescindible per a la comprensió i la intel·ligibilitat de la història. La condensació i la concreció temporal no provoquen una novel·la de *crisi* a causa de les característiques pròpies del relat de desenvolupament que ~~DH~~ sí acompleix:[273]

a) La història ocupa el temps narratiu que els esdeveniments exigeixen.

b) Els períodes de la vida dels protagonistes narrats es desenvolupen sense cap tipus d'el·lipsi.

c) El significat global es construeix lentament a partir de la cadena d'esdeveniments.

d) A pesar del tractament general dels períodes narrats, hi ha també una selecció de la informació, de tal manera que no s'hi inclouen tots els passatges de la vida dels personatges, només els que interessa oferir a l'autor.

Cal assenyalar la **funcionalitat simbòlica** de diversos elements relacionats amb el desenvolupament cronològic de la història. Hem de citar, en primer lloc, la significació dels moments temporals que expressen els protagonistes. Així, el temps passat és valorat positivament; pensem, per exemple, en la valoració que la protagonista de la novel·la fa dels records relatius al passat com a potenciador del seu amor:

> perquè jo estimo el meu marit encara que no ho sembli; potser és perquè té tants i tants records, tantes i tantes il·lusions de la meva joventut, i això em lliga a ell. (~~DH,~~ 63)

El present, per contra, significa la destrucció del passat, és la causa per la qual la protagonista tem el pas del temps[274]:

---

[272] Vegeu Soler/Trilla (1989, 58-59), a partir de la proposta de Mieke Bal en *Teoría de la narrativa* (1987, 45-48).

[273] M. Bal (1987, 47-48).

[274] És interessant recordar que en la pàgina 116, Teresa considera que el fet de no conéixer l'hora que és, proporciona benestar.

> la poca bellesa que tenia, els anys se l'enduen a poc a poc [...] Els anys! Tant que costen de passar i, en mirar enrera, et trobes que s'han escolat soterrant-se en el passat com una allau folla (~~DH,~~ 64)

En aquesta línia interpretativa s'entén la presència del mirall en la novel·la, un objecte que aporta una valoració negativa per als personatges, ja que indica la fi del passat, arran de mostrar el temps present. Així, per exemple, ho entén Teresa, que després de recordar la tristesa del moment present en què es mou, manifesta que "Si jo fos com voldria ésser no tindria en tot casa ni un mirall" (~~DH,~~ 64). Aquesta concepció del mirall com a símbol de la veritat és una creença cultural popular que se superposa a la concepció supersticiosa dels miralls que es trenquen, com recorda la protagonista en la novel·la: "—Supersticions? No sóc supersticiosa; no em fan por els miralls trencats." (~~DH,~~ 163)

Una altra accepció simbòlica del temps en la novel·la és el temor que senten els protagonistes quan comprenen que el seu avanç és imparable. La temporalitat de la vida és entesa com una convenció social que oprimeix els individus. Teresa es rendeix davant d'aquesta evidència tot dient que "Les fites de la vida són assenyalades només pels grans esdeveniments." (~~DH,~~ 10).

La consciència de no poder aturar l'evolució del temps provoca que els protagonistes creguen fermament en el destí de les coses i manifesten la seua resignació, com l'afirmació de Teresa al passant, en dir "perquè queixar-nos-en si no podem fer-hi res? No m'agrada queixar-me de les coses que no podem evitar" (~~DH,~~ 61). Per tant, en la novel·la el temps es considera com un símbol de la continuïtat i de la resignació dels humans davant de la potència del destí. És força interessant una reflexió posterior de Teresa on destaca que l'amor és víctima de la condició imparable de l'evolució del temps:

> L'amor que el meu marit sentia per mi s'ha mort; el que el meu amant sent avui per mi també morirà. El temps únicament és amo i senyor de voluntats i pensaments. Tot ho malmet, tot ho capgira, l'acompanya l'oblit. El temps i l'oblit són amics. Jo no estimo ningú, ni ningú no m'estima. Cap amor no és etern. (~~DH,~~ 178-179)

Si la imaginació es planteja inicialment en la història com una eina que possibilita la fugida de la dimensió temporal[275], s'hi apunta un altre fet fortament significatiu; ens referim al domini del destí de les coses que representa l'ocultisme i l'espiritisme. Els personatges de la primera novel·la de Rodoreda s'hi senten atrets cap als postulats d'aquestes filosofies, especialment l'enterramorts i la Teresa. Sabem que el primer es dedica a l'escorcoll del "misteri de les taules que dansen i del «germanets» que el volten" (~~DH,~~ 23) i que les seues propostes pertanyen a l'espiritista Allan Kardec. Aquest espiritista és citat més endavant i es reprodueixen algunes de les seues idees sobre el control i el domini de l'evolució temporal de les coses:

> Diu Allan Karder, per mitjà de declaracions de diversos esperits, que per a l'esperit la mort de la matèria és una deslliurança, un alliberament, el qual l'esperit ja assoleix una mica quan encara la matèria no ha mort, mitjançant el somni; puix que -diu ell- durant el somni l'esperit fuig i vola per espais i móns transitoris i frueix amb la companyia d'altres esperits, i això ens dóna una explicació lògica dels somnis, aquests somnis incongruents que no lliguen amb res de la nostra vida i que, en despertar-se el cos, l'esperit, empresonat, recorda vagament. (~~DH,~~ 82-83)

En aquesta interpretació hi ha una consideració cíclica de la temporalitat de les coses. Aquest és el fragment on es fa la justificació:

> Res d'estrany tenia que el moviment dels objectes fos circular, perquè essent natural el moviment circular dels astres, podia ésser aquest un lleu reflex del moviment general de l'Univers, o, més ben dit, calia creure que una causa fins llavors desconeguda donava accidentalment als objectes petits un corrent anàleg al que arrossega el món. (~~DH,~~ 27)

Aquesta idea circular es veu reforçada per la simbologia que hi hem trobat. La novel·la estudiada té un caràcter cíclic. El començament i la fi coincideixen: l'anada i la tornada del passant del notari. Enmig un breu

període de temps, des del 2 de gener fins al 8 de maig, en el qual hem conegut els amors i els desamors de la parella. Tot continuaria igual si no fos per l'experiència que Teresa ha obtingut dels fets ocorreguts. Segons ella confirma "el meu enamorament, el meu adulteri que tot i ésser-ho no ho ha estat, m'han fet pensar un sens fi de coses, acabant de refermar la meva manca de creença en aquest sentiment falsament adjectivat sublim, que és l'amor" (~~DH,~~ 187). El cicle temporal s'ha acabat, Teresa ha sigut la beneficiària de l'aprenentatge decisiu per a progressar en la vida.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[275] Cal recordar les paraules del jutge entorn a la possibilitat de la imaginació com una eina per a fugir dels problemes de la realitat quotidiana ("Tinc una gran imaginació jo", ~~DH,~~ 20).

2.1.4 L'estructura del discurs

2.1.4.1 Estructura del relat

La història descrita en ~~DH~~ es divideix en trenta-set fragments no numerats. Si apliquem l'esquema del relat conversacional proposada per W. Labov[276], podem concebre les parts següents:

[1] RESUM (cap. 1)

[2] ORIENTACIÓ (cap. 2-10)

[3] COMPLICACIÓ DE L'ACCIÓ (cap. 11-33)

[4] AVALUACIÓ (cap. 34)

[5] DESENLLAÇ (cap. 35)

[6] CODA (cap. 36-37)

BIBLIOTECA VIRTUAL

La novel·la s'inicia amb uns primers capítols que esdevenen *resum* i *orientació* de la història. Així, el primer apartat ens aporta els referents principals per entendre l'evolució posterior de la història. Això és, coneixem els actants que executaran les accions posteriors, especialment la protagonista, Teresa, i l'entorn físic que condiciona les seues actuacions. El segon i el tercer capítol orienten la direccionalitat de l'argument desplegat; els dos protagonistes manifesten les impressions respectives derivades de la seua coneixença. En aquest inici descobrim, doncs, els paràmetres bàsics sobre els quals es construirà el discurs narratiu de la novel·la: la contraposició dels monòlegs dels dos protagonistes a partir dels quals es deriva la informació general de la història. Concebem, per tant, aquesta *orientació* fins al capítol desé, moment en el qual tots dos personatges se senten abocats a la reflexió mútua sobre la possibilitat d'iniciar una relació amorosa.

[276] Vegeu M. J. Toolan, *Narrative. A critical linguistic introduction*, Londres, Routledge, 1988, cap. 5. Hem recollit el suggeriment d'aplicació de l'esquema segons Maingueneau/Salvador (1995, 146-147): "Labov va desenvolupar aquesta teorització per donar compte de l'estructura de relats conversacionals (les narracions que s'insereixen sovint en la interacció conversacional), però les seues possibilitats d'aplicació a l'anàlisi de la narrativa literària són ben suggestives". Considerem interessant seguir

La *complicació de l'acció* s'inicia al capítol onzé, una vegada feta la presentació dels personatges. Amb aquesta acció comença el desenvolupament de les escenes que donen sentit a la narració: el debat intern dels protagonistes envers el possible amistançament. El capítol onzé és construït a partir del diàleg entre Teresa i el jove passant. S'inicia, doncs, un joc de galanteries entre tots dos que condiciona el desenvolupament dels capítols posteriors[277].

Els capítols posteriors ens presenten la transformació dels sentiments amorosos dels protagonistes. Es tracta d'un conjunt de converses i de monòlegs on ens assabentem de l'evolució de la relació. En el capítol trenta-quatré assistim a una nova conversa entre els dos joves. Cal destacar aquest diàleg quant a la significació de les afirmacions establertes. Estem davant de l'*avaluació*, de la rememoració general dels esdeveniments anteriors per part de fer un balanç dels sentiments creats entre la parella. Amb l'afirmació del passant "avui el marit sóc jo" (~~DH,~~ 163), s'accepta finalment el seu paper d'amant.

En els capítols restants assistim a una regressió dels esdeveniments, de tal manera que els temors de Teresa acaben amb l'acceptació mútua de la situació d'amistançament. Així, el capítol trenta-cinqué, que presenta una estructura diferent a la resta de la novel·la[278], aboca Teresa al rebuig definitiu del jove, encara que reconeix el seu enamorament; el passant reconeix també el fracàs del seu desig. És el *desenllaç* de la història.

---

aquesta evolució ja que segueixen un distribució lineal dels nuclis temàtics (segons hem vist en el primer apartat d'aquest capítol).

[277] Vegem com l'autora posa en boca del jove una frase amb sentit irònic que pot sintetitzar plenament la nova situació plantejada: "Sap què sembla? Sembla que juguem." (~~DH,~~ 78).

[278] Aquest capítol, que ens narra el viatge de Teresa, el marit i el passant a la hisenda del camp, presenta una estructura amb més nuclis temàtics a partir dels quals es desenvolupa l'acció. Té, doncs, una funció més narrativa i menys referencial.

Els dos darrers capítols ens ofereixen diversos missatges finals, possibles recomanacions envers l'adulteri, provocats per la reflexió de cada personatge una vegada es considera acabada la relació establerta. Podem identificar aquests fragments amb l'estructura de la *coda*. D'una banda, ell reconeix que l'amor i el sexe no són bons aliats, de tal manera que la precipitació o l'impuls sexual ha estat el motiu del fracàs de la relació amb Teresa. D'una altra banda, ella confirma la creença que tenia sobre la inexistència de l'amor, un sentiment que prompte acaba; Teresa també afirma que la felicitat no existeix com a virtut, per la qual cosa mai hi serà feliç, i que l'educació és fonamental a l'hora de modificar les relacions socials que els humans hi establim. Les paraules finals de Teresa són una lloança al seny com a factor de controlar els desequilibris emocionals, la qual cosa la duu a considerar-se com a honrada per la relació establerta amb el passant, encara que és conscient de la interpretació distinta que ell farà. Rodoreda tanca, doncs, l'estructura de la novel·la amb una contestació al títol de la novel·la "Sóc honrada jo? Ell potser creu que no. Jo crec que sí. Cal ésser honrat i ésser honrat és el que jo he fet; encara que no hagi fet el que volia perquè no he pogut, i sigui, la meva, una honradesa força dubtosa." (~~DH,~~ 192).

La novel·la intenta seguir en la major part dels capítols una estructura semblant al diari. Fixem-nos que els capítols on les veus narratives corresponen als monòlegs dels dos protagonistes duen la data del dia en què són suposadament escrits. Els capítols en els quals hi són tots dos junts es trenca l'estructura de diari.[279] Es tracta de dos diaris paral·lels a partir dels quals el lector coneix els esdeveniments i les reflexions dels personatges, com també l'evolució psicològica dels seus perfils. Els dos no coneixen l'existència dels escrits de l'altre, de tal manera que fins i tot el

jove se'n riu del de Teresa en adonar-se que estava escrivint: "En entrar nosaltres ha desat un xic precipitadament uns fulls de paper. Què escrivia? Receptes de cuina; segur. Les dones es donen molta d'importància, però no en tenen" (~~DH,~~ 60).

Dins de l'acció A6, en el capítol XIII, trobem la redacció d'una carta dins de les confessions del protagonista, qui li escriu a Teresa per a declarar-li el seu amor. L'escriptora assenyala el trencament entre els pensaments del jove, exposats a la primera part del capítol, i el comentari escrit que significa la carta. Aquest canvi de discurs es veu alterat per comentaris entre parèntesi, amb la lletra en cursiva, que ens ofereixen la doble versió del missatge escrit: ell vol fer creure a Teresa que l'estima, però amb els comentaris afegits, el lector coneix la realitat, l'engany a què la vol sotmetre.

Amb tot açò, atenent al desenvolupament de les seqüències assenyalades en el subapartat anterior i en l'actual, podem establir l'estructura gràfica següent, a partir del qual desplegarem l'anàlisi del discurs posterior:

[279] Hem tingut en compte l'estudi dels dietaris en la literatura catalana que fa Enric Bou en *Papers privats* (1993, 87-126).

Estructura de *Sóc una dona honrada?*			
ESTRUCTURA CONVERSACIONAL (LABOV)	ACCIONS (SEQÜÈNCIES)	CAPÍTOLS	PÀGINES
[1] RESUM	A1 El passant arriba al poble	I-II	9-35
[2] ORIENTACIÓ	A2 Teresa reflexiona sobre la infelicitat al seu diari	III-VIII	36-65
	A3 El jove idea una carta a Teresa per a declarar-se	IX	66-70
	A4 Teresa rebutja inicialment la proposta	X-XI	71-78
[3] COMPLICACIÓ DE L'ACCIÓ	A5 Festa de sant Antoni amb els amics del poble	XII	79-95
	A6 Relació del passant amb la minyona de la pensió	XIII	96-102
	A7 Teresa accepta la relació amb l'amant	XIV-XXVI	103-140
[4] AVALUACIÓ	A8 Rebuig posterior de Teresa. Viatge del jove a Barcelona	XXVII-XXXIV	141-164
[5] DESENLLAÇ	A9 Viatge a la hisenda del camp. Ressorgiment de l'amor de Teresa	XXXV	165-182
[6] CODA	A10 Rebuig definitiu de Teresa. El passant torna a la ciutat	XXXVI-XXXVII	183-192

Com veiem, amb la coda final de la novel·la, el text ens situa de nou en el punt de partida: Teresa retorna a la condició de dona casada, sense que la seua honradesa puga posar-se en dubte, i el jove passant torna a Barcelona, la ciutat d'on provenia abans d'arribar al poble. Enmig ha quedat la vivència i l'evolució psicològica interna de la protagonista.

2.1.4.2 Ordre

~~DH~~ és una novel·la d'ordre lineal. La major part dels fragments segueixen una ordenació temporal contínua, corresponent amb l'evolució del temps narratiu. La novel·la s'estructura a partir d'un seguit de seqüències on l'ordre cronològic dels esdeveniments coincideix amb la

disposició general del discurs. El joc de perspectives formulat per les declaracions dels dos protagonistes van oferint ordenadament els trets essencials de la història subjacent al discurs resultant. Hi ha un conjunt d'elements diafòrics[280] que situats dins del text reenvien constantment a elements conceptuals anteriors i fins i tot posteriors possibiliten la coherència interna del text i la linealitat del discurs, de tal manera que faciliten la recepció posterior de la història. Ens referim a un conjunt de recursos anafòrics i catafòrics[281] que creen una xarxa interna de relacions dins de la novel·la. Per citar alguns exemples, podem veure el cas dels relatius, com el de la frase "Jo, d'haver-la coneguda molts anys enrera abans d'esdevenir-se *el que* ens separa, sé que n'hauria fet la meva dona" (~~DH,~~ 106), on el relatiu abstracte ens remet a una situació que coneixem per les dades dels capítols anteriors (la condició de dona casada de Teresa). Les situacions que trenquen la linealitat del discurs, les anacronies (analepsis i prolepsis), malgrat que inverteixen l'ordre lògic dels esdeveniments, no trenquen la cohesió interna del text, sinó al contrari, enllacen amb una major densitat els elements que componen la narració.

Vegem ara quines són les principals **anacronies**[282] que trenquen el paral·lelisme entre el temps del discurs i el temps de la història. Com hem destacat abans, el seu nombre és escàs i no incideixen negativament en l'ordre global de la narració. Es tracta principalment de fenòmens d'**analepsis** que generen una visió retrospectiva de vivències anteriors en el temps present. Vegem, per exemple, les recreacions que Teresa fa de passatges de la seua infantesa. Ella recorda positivament els seus primers

[280] Vegeu en J. Lozano, C. Peña-Marín i G. Abril, *Análisis del discurso* (1982, 49-52) una síntesi de la importància d'aquestes figures lingüístiques en el reforçament de la cohesió i de la coherència interna del discurs (pàg. 49-52).

[281] Una bona classificació dels elements diafòrics, com també dels altres recursos lingüístics que afavoreixen la cohesió textual, la trobem en el llibre *De la frase al text* (1992) de Josep M. Castellà, on podem veure un quadre-síntesi (pàg. 161).

[282] Genette les defineix en *Figuras III* com les formes de "discordància entre l'ordre de la història i el del relat" (pàg. 92).

anys, especialment quan "la mare em besava a mi mentre dormia" (~~DH,~~ 43). Expressa el desgrat per no haver tingut fills i oferir-los una etapa, la infantesa, en la qual ella va ser tan feliç[283]. Així recorda les històries i les llegendes que ompliren de goig el seu passat: la vetlla de Nadal, l'infant Jesús, el conhort de la Verge i de Sant Josep, la història dels Reis d'Orient. Per a Teresa el món dels infants és una dimensió egocèntrica, un espai on es respecta la decisió individual. Els nens i les nenes se senten, com reconeix la protagonista, el centre de les mirades i de les atencions: "jo, la més bonica, era pretensiosa quan era menuda" (~~DH,~~ 53).

Una altra analepsi repetitiva és la relativa al record del moment de la Primera Comunió, que segons la protagonista "gosaria dir que fou el primer dia trist de la meva vida." (~~DH,~~ 51). Sembla interessant que contrastem l'afirmació amb les paraules de l'escriptora en "Imatges d'infantesa" al voltant de la seua pròpia experiència, "el dia de la meva Primera Comunió, que havia esperat tant, va ser un dia trist." (Rodoreda 1982, 32). Fer la Primera Comunió significa per a la jove protagonista, el pas a la maduresa, que durà com a conseqüència l'acabament de la felicitat anterior[284]. La jove rep així com un càstig la maduració física produïda «—Doncs ja ho ets, i sempre més, com una llosa feixuga, et cau al damunt una allau de responsabilitats. No miris els homes.!»" (~~DH,~~ 55). La protagonista no estalvia paraules per tal de definir el seu estat d'ànim davant del canvi esdevingut:

> I ningú no s'adona de la tristesa que t'atueix, ningú no s'adona que tot allò et fa nosa, que mentre et feliciten perquè ets una dona, tu tens unes ganes molt grans d'ésser criatura. I et fan tornar trista, i veure tot el que després t'anirà succeint a mesura que et faràs gran de debò, sota un prisma de suspicions, en què tot et

---

[283] Llegim l'exclamació de la protagonista:

> Qui pogués ésser criatura sense creure que ningú pugui pensar de vosaltres coses dolentes! Lliure de responsabilitats; quan no us cal saber res més que el que teniu davant els ulls. (~~DH,~~ 42)

[284] «-Mare, quan em treureu la cotilla? M'ofego.» «-Ara no. Demà tampoc; ets una dona, ja no ets una nena. Ets una dona, ets una dona i ets una dona.» Que és trist ésser una dona; et fiquen dintre una cotilla; et fan estar quieta. «-Jo vull jugar, jo tinc ganes de jugar. Mare, jo no vull ésser una dona!» (~~DH,~~ 54-55)

> semblen pecats, i en les accions més nobles veus el dimoni al darrera a punt de saltar-te a sobre com una llagosta. (~~DH,~~ 55)

Les analepsis repetitives localitzades no només remeten a moments de la infantesa, una frase com "més ben dit, de com *em* miraven" (~~DH,~~ 62), ens reporta la informació sobre la bellesa i l'atracció de Teresa en la seua joventut. Destaquem igualment la indicació del deíctic de persona (*em*) d'aquest canvi en l'ordre lineal del discurs.

El recurs de l'analepsi és utilitzada també a les acaballes de la novel·la per tal de solucionar una situació d'el·lipsi de contingut. En la visita a la hisenda del camp, en l'acció A9, els amants se separen del grup, però de sobte "m'alço d'una revolada", diu la Teresa (~~DH,~~ 182). El desenvolupament lineal dels fets ha estat detés i no és fins al capítol següent (~~DH,~~ 184) que coneixem amb una analepsi completiva[285] els fets omesos.

Com veiem es tracta, doncs, d'analepsis parcials, d'amplitud escassa, l'abast de les quals és interna, ja que fan referència a informacions internes de la història. Si seguim la terminologia de Genette[286], es tracta d'analepsis homodiegètiques repetitives[287], caracteritzades per fer al·lusió a fets passats de la història. Amb aquestes analepsis contextualitzem millor el punt de partida anímic present de la protagonista, qui enyora la felicitat de les èpoques passades. L'autora empra així aquest recurs que trenca l'ordre temporal de la història per tal d'afavorir la intel·ligibilitat del relat.

D'una manera contraposada a les situacions anteriors, i també en un nombre molt reduït, hi ha **prolepsis** que ens anticipen esdeveniments

---

[285] G. Genette les defineix com "els segments retrospectius que omplin una llacuna anterior del relat, que s'organitzen per mitjà d'omissions provisionals i reparacions tardanes, segons una lògica narrativa parcialment independent del transcurs del temps." (1972, 106).
[286] Vegeu Genette 1972, 109.
[287] Soler/Trilla (1989, 64): "retrospeccions o retrocepcions".

futurs. En primer lloc, ens podem referir a una situació de prolepsi externa que ens situa en un punt de la història posterior a la de la història primària. Ens referim a la referència que fa la protagonista al temps futur, una imatge que preveu especialment negativa en relació a la seua vellesa: l'home es jubilarà i es retiraran a la casa del poble; ella s'hi dedicarà a posar "els raïms perquè es tornin panses —jo ja ho seré—" (~~DH,~~ 58). Aquesta prolepsi és un avanç hipotètic que desborda els límits del discurs; no sabem ben bé si es materialitzarà, però ens fa entendre millor la concepció que Teresa té del pas del temps: la infantesa és un moment feliç i la maduresa i la vellesa són èpoques difícils. Amb la vellesa futura tots els somnis i les il·lusions desapareixeran, "tots els vestits de ball, totes les joies, totes les reverències masculines, totes les admiracions, tots els afectes, tots els "autos", i els teatres, i les cinemes i els viatges, tot els somnio fugirà, convertint-se en tomàquet i pebrot." (~~DH,~~ 58).

En segon lloc, hem de referir-nos als casos de prolepsis internes que avancen fets posteriors de la història. Es tracta d'un conjunt d'afirmacions del jove en els quals avança quina relació tindrà amb ella[288]: "Estic segur que li convé una aventura; serà un gran al·licient per al dia de demà" (~~DH,~~ 68), "Faré veure que m'interesso per tot el que m'explica" (~~DH,~~ 68), "Li escriuré" (~~DH,~~ 99), "El dia que deixaré aquest poble i no en veuran més" (~~DH,~~ 68). Cal ressaltar la construcció d'aquestes frases amb la forma verbal del futur, un temps que per a D. Maingueneau i V. Salvador (1995, 39-43), com a continuïtat del present, pertany a l'òrbita del discurs enfront del relat, de tal manera que representa un avanç en l'evolució del discurs. Aquestes prolepsis ens anticipen el parany que ell prepara per a Teresa, qui per la seua banda també fa manifestacions que semblen anticipar els esdeveniments futurs; ens referim a les citacions i les reflexions contínues

que fa sobre el tema de l'adulteri quan encara no s'ha suggerit mínimament.[289] Igualment, Teresa anticipa també la fi de l'aventura del jove passant: "Llàstima que se n'anirà aviat" (~~DH,~~ 57)

2.1.4.3 Velocitat

La novel·la presenta una **velocitat d'anisocronia d'escena**[290], a causa de la coincidència general entre el temps de la història i el temps del discurs. Segons hem vist, el temps de les seqüències de la novel·la es desenvolupen en un temps constant, paral·lel al desenvolupament de la història narrada, de tal manera que els moments de major intensitat dramàtica vénen coordinats amb moments de major intensitat expressiva. Fixem-nos, per exemple, en la seqüència corresponent a l'acció A2 on Teresa reflexiona sobre la seua infelicitat, en els capítols relatius a l'orientació de la història (segons l'estructura adés assenyalada), com podem trobar una acceleració del temps narratiu. És en aquests capítols (cap. 3, cap. 5, etc.) en els quals s'introdueixen les analepsis estudiades anteriorment, uns recursos que agiliten el temps de la història respecte del temps discursiu i que provoquen l'aparició d'**el·lipsis**, marcades tipogràficament amb l'ús dels punts suspensius. Aquestes acceleracions del temps històric a partir d'el·lipsis normalment indeterminades, vénen corregides moltes vegades per l'escriptora amb la transcripció literal, poc més endavant del passatge anterior rememorat. Un exemple interessant esdevé el capítol V on ella recrea bona part dels seus records d'infantesa. La veu protagonista alterna la seua veu present amb les transcripcions dels

---

[288] Ja en la primera victòria amorosa, el jove anticipa que "a l'últim perdrà forces i romandrà més blana i més quieta i més dolça i més amorosa que ella no creu." (~~DH,~~ 111).
[289] Vegeu, per exemple, les pàgines 72 i 73 de la novel·la.
[290] Vegeu Genette 1972, 163-166.

sermons dels retors en les misses. Rodoreda supera així l'anisocronia, en un intent d'oferir al lector tota la informació de la història narrada, i també de trencar tota possibilitat d'inversemblança. L'esquema visual de la velocitat resultant de la relació entre el temps del discurs i el temps de la història és el següent:

$$TH = TD$$

Com assenyala Gérard Genette en el llibre *Figuras III* (pàg. 165), aquest tipus de velocitat en escena és propi de novel·les que desenvolupen en major intensitat els trets psicològics i socials dels personatges, en detriment del tractament de les accions exteriors. La manca quasi completa de descripcions narratives impossibilita l'increment de TD en detriment de TH. Per contra, l'increment de TH i la minva de TD (TD < TH) es realitza en alguns moments d'anacronia, especialment en els moments de prolepsi que abans hem destriat, en els quals es condensa la informació futura en una breu explicació del present; es tracta, d'un primer nivell d'acceleració.[291]

Malgrat tot, la isocronia, la coincidència exacta entre el temps del discurs i el de la història només és possible en els moments de diàleg. La novel·la utilitza sovint aquesta forma dialèctica per tal de reflectir directament els parlaments dels personatges. Així, després de fragments dirigits per un protagonista, es reprodueix el diàleg entre diversos personatges. El desig de versemblança i de realisme és latent en l'ús d'aquest recurs. Una bona mostra del fenomen és el capítol 12, corresponent a l'acció A5, on Teresa ens transcriu els diàlegs dels amics convidats el dia de Sant Antoni.

2.1.4.4 Freqüència

Si seguim la proposta conceptual de Gérard Genette[292], el relat estudiat presenta una freqüència singulativa. Això és, la relació numèrica entre els esdeveniments narrats en la història i els enunciats narratius del discurs és la unitat:

$$1\,H = 1\,D$$

de tal manera que el resultat és un relat on les accions són el resultat d'un passatge concret de la mateixa història.

Aquesta freqüència resultant és lògica[293] si atenem a diverses característiques observades anteriorment. ~~DH~~ és una novel·la majoritàriament lineal, a excepció d'algunes analepsis, i construïda a partir de la progressió d'un tema constant. Recordem sinó que totes les accions destriades són remes conseqüència d'un mateix tema:

$T_1 > R_1\ [A_1]$

$T_1 > R2\ [A2]$

[...]

$T_1 > R9\ [A9]$

$T_1 > R10\ [A10]$

per la qual cosa podem concebre fàcilment la relació directa de totes les accions a passatges fragmentaris d'una mateixa història, representada per la seqüència temàtica T_1 (la infelicitat de la protagonista), que es manté constant en el desenvolupament de la història i del discurs.

Al nostre parer, la freqüència singulativa és un element que afavoreix encara més l'objectiu de realisme aplicat a aquesta novel·la, ja que

---

[291] Aquesta és per a Genette una de les característiques més importants del relat de tipus *sumari* (1972, 152-155).
[292] Vegeu 1972, 172-176 i 1983, 26-27.
[293] Així ho entén també Genette en el llibre citat (1972, 172-173 i 176-185).

actualitza d'una manera directa i natural els fets narrats pels protagonistes. Aquest element també és propi dels llenguatges orals[294], ja que és causat per la immediatesa de la dicció, més allunyada de la formalitat d'altres tipus de freqüències com la repetitiva o la iterativa.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[294] Vegeu V. Salvador, "L'anàlisi del discurs, entre l'oralitat i l'escriptura" (1989, 12-18).

2.1.5 La distància entre el discurs i la història. Formes d'inserció dels discurs reportat

El relat que estudiem es presenta com una narració de paraules, d'esdeveniments verbals, si seguim la classificació de Genette (1972, 226-228). Es tracta, doncs, d'un distanciament variable entre la història i el discurs. En les seqüències relatives a l'expressió íntima dels protagonistes (A2, A3 i A10 principalment), la sensació de mímesi és major; són capítols on coneixem els pensaments i l'evolució dels esdeveniments per mitjà d'un discurs reportat directe, on el discurs ve construït a partir del monòleg del personatge, sense l'acció intermediària de cap narrador. En aquests fragments el text es construeix amb la primera persona del singular i el temps verbal present, de tal manera que la distància entre el discurs i la història és mínima; podem veure l'exemple següent corresponent a l'acció A2, "Em mentiria a mi mateixa si negués que aquest xicot m'agrada. Però m'agrada en el bon sentit de la paraula, com si en dir-ho jo em sentís un home, un company." (~~DH,~~ 62), on l'autora fa coincidir el temps del discurs i el temps de la història. Hi ha, per tant, una intenció de mímesi en la major part de la novel·la, un efecte que s'aconsegueix amb l'ús del discurs directe en els capítols que duen el pes narratiu de la història.

No obstant això, hi ha accions que són construïdes a partir del discurs indirecte; en aquests fragments els protagonistes exerceixen de narradors de les accions d'altres personatges. Amb tot, es tracta de capítols on l'autora alterna formes del discurs reportat amb el transposat,[295] és a dir, la coexistència entre uns fragments construïts amb l'estil directe i altres amb l'indirecte; podem llegir, per exemple, el fragment següent relatiu a l'acció A5, on Teresa ens conta la festa organitzada a casa amb els quatre amics del marit:

> L'apotecari ens ha parlat d'un ungüent infal·lible per als ulls de poll. Ahir el va inventar i avui ja no té cap ull de poll que el miri de reüll. El metge li ha dit que amb els ingredients que hi ha posat és impossible que sigui eficaç; i tots dos s'han esgratinyat una mica, demostrant la ciència llur. El jutge s'anava eixugant la closca assegut en un recó i somrient beatíficament; m'han vingut ganes de posar-li un lliri a la mà i fer-li dir un vers com els que em feien dir a mi pel mes de Maria. (~~DH,~~ 80)

Aquesta és una mostra de discurs transposat, construït en tercera persona, que ofereix l'evolució dels esdeveniments en boca de la protagonista que actua com a narradora. En la transposició del discurs és possible destriar el *jo* del narrador, immers en el discurs construït en tercera persona ("*m*'han vingut ganes de posar-li..."). Indiquem igualment la manca de senyalitzadors deíctics, més habituals en el discurs directe[296]. Per contraposició, podem fixar-nos en el fragment següent, on la protagonista narradora transcriu el diàleg dels personatges al voltant de la credibilitat de l'espiritisme:

> l'enterramorts, mentre el xampany li feia pessigolles a l'estómac, ha començat a heure-se-les amb els senyors esperits mentre el meu home se l'escoltava un xic mofetament, bo i preguntant-li:
> —Però *vostè* hi creu en tot *això* que diu?
> —I per què no? Com pot desmentir *vostè* que és veritat?
> —Què vol fer-hi, *jo* no puc creure totes aquestes absurditats!
> (~~DH,~~ 80-81)

La inserció del discurs reportat amb les tècniques de l'estil directe, que afavoreix la versemblança de la història, gràcies a la transcripció literal de les paraules dels personatges, ve acompanyada per una presència de deíctics de persona (*vostè, jo*), que guien l'alternança de veus entre els personatges, i demostratius (*això*), que enllacen amb el tema comentat, tot

---

[295] Les professores Soler/Trilla, en *Les línies del text* (1989), anomenen discurs transposat les formes que "coneixem amb el nom d'estil indirecte" (pàg. 78).

[296] Aquesta diferenciació l'esmenta Maingueneau i Salvador en *Elements...* en relació a la presència de marcadors deíctics en les formes relatives al discurs, basades en les formes del reportament, i no a les del relat, lligades a les formes transposades i narrativitzades (pàg. 37-38).

reforçant la cohesió interna del text[297]. En aquests fragments desapareix l'*ego* del narrador, com ho feia en l'exemple anterior.

L'ús del discurs directe en les seqüències de major intimitat reforça l'expressió dels sentiments dels personatges. Podem observar, a tall d'exemple, un fragment pertanyent a la coda del llibre (capítol 36), on l'enamorat plany el rebuig de Teresa:

> *Jo* per *tu*, dona decent i honesta, seré per sempre l'home que es va enamorar de *tu*, i *tu t'*aniràs enamorant més de *mi* com més temps passarà. Si *jo* pogués endevinar els *teus* pensaments, si *jo* pogués saber, si *em* fos possible pressentir els moments més pregons d'enyor *teu* per *mi*, si *això* pogués ésser, vindria al *teu* costat (~~DH,~~ 185)

Cal ressaltar el joc de deíctics que incrementa el ritme de l'acció, una circumstància pròpia del llenguatge oral, on les contraposicions nominals basades en l'antítesi[298] de conceptes reforcen el dualisme existent entre els dos protagonistes. Els fragments reportats de la novel·la amb l'estil directe, escrits en primera persona, presenten una cohesió ben construïda a partir dels enllaços creats internament pels deíctics personals, locatius i demostratius. L'autora crea així uns capítols on el subjecte parlant *emergeix*, és a dir, el *jo* narratiu es fa present en el llenguatge; el *jo* assenyala el locutor i l'erigeix en coordenada principal de l'acte d'enunciació.[299]

El monòleg dels personatges s'executa a través d'un discurs reportat directe que presenta un estil sentenciós i ràpid, farcit d'exclamacions i d'interjeccions, on les frases curtes, sense nexes subordinants, creen un

---

[297] Josep M. Castellà en el llibre *De la frase al text* indica la importància dels deícitcs en el cohesionament intern del discurs (pàg. 63). Castellà entén els deíctics com els responsables de la referència exofòrica a l'entorn lingüístic més immediat. És força interessant el quadre que l'autor construeix sobre els fenòmens de referència (pàg. 161).

[298] Oriol Dauder i Oriol Giralt destaquen l'efecte reforçador de l'antítesi, amb la qual "es contraposen dos pensaments o dues idees amb els mateixos efectes que el clarobscur i el contrast en la pintura." (*Diccionari de figures retòriques*, pàg. 32)

[299] Vegeu Josep M. Castellà (1992, 185-193) per a l'ús *emergent* del jo narratiu, com també dels actes deíctics utilitzats en el discurs literari.

llenguatge àgil i natural que facilita la connexió entre el lector i el discurs. Hi ha diversos parlaments que exemplifiquen aquesta manera d'escriure, vegem-ne un:

> Tenia gust d'herba l'aigua de pluja. Jo n'havia menjada d'herba. No en menjaven els rucs, sense que per això es morissin? si la mare ho hagués sabut! Per què no podia fer tot el que jo volia? Mai no pot hom fer el que vol. Per què no tinc fills? Uns fills molt bonics, molt bons... Jo els deixaria beure aigua de pluja... Però no els deixaria menjar herba. Tampoc els meus fills podrien fer el que volguessin... (~~DH,~~ 45)

El monòleg interioritzat dels protagonistes provoca de vegades l'encavalcament de punts de vista en la redacció, de tal manera que coneixem l'opinió i els esdeveniments de diversos personatges dins del mateix discurs, sense que hi haja un trencament formal evident. Els pensaments accelerats dels protagonistes són els responsables d'aquests parlaments, que es deriven a partir de l'anècdota concreta del present. Així, per exemple, mentre Teresa (amb deu anys) escolta el discurs moralista del retor, fa diverses reflexions, segons podem llegir a continuació:

> Quan acabarà d'enraonar aquest retor? Es veu que té la panxa plena, que no pensa en berenar. Ja em canso, noi, també! Tinc ganes de veure el cel al carrer. On s'haurà amagat aquest dimoni de pilota? És de debò que hi ha dimonis?... I l'infern?... (~~DH,~~ 50)

Recordem un fragment anterior on identificàvem la manera de parlar de la protagonista:

> M'ha besat, sí, ja ho sé; però em besarà si ja no em besa? M'és igual; tampoc no en tinc ganes. Al capdavall, què és una besada? Res. Paf! i ja està. Com si et retratessin. Però, no; de vegades no és paf! i ja està, sinó que són molts, molts pafs! i... no està. (~~DH,~~ 115)

En aquest fragment, com déiem anteriorment, es reflecteix directament l'evolució del dubte intern de Teresa, de tal manera que la llengua reflectida segueix el procés mental. Les interjeccions, un dels trets estilístics que més destaca en el text, és un reflex del caràcter col·loquial del discurs. Tots aquests elements ens fan pensar en la proximitat amb el

monòleg interior[300], una forma d'expressió que només localitzem en alguns fragments aïllats de la novel·la. Carme Arnau en *Introducció...* (pàg. 32-33) ja havia assenyalat la limitació de l'ús del monòleg interior en la novel·la de Rodoreda. Arnau justifica la presència d'aquesta tècnica per l'estructura general del llibre, "el diari és una de les anelles que porta al monòleg interior" (pàg. 32), afirma en analitzar el desenvolupament general de la narració.

Amb tot, som conscients de les limitacions del concepte, ja que les fronteres entre el **monòleg interior**, és a dir, el discurs directe o reportat dirigit pel mateix personatge, i la descripció dels estats d'ànim, és ben difosa. Els fragments analitzats, segons la teorització que Maingueneau i Salvador fan d'aquesta tècnica expressiva[301] en *Elements...* (pàg. 110-114), acompleixen les propietats que caracteritzen aquesta forma literària: *a)* exclusió d'un narrador que puga considerar el personatge des de l'exterior. *b)* no es reprodueixen els mots d'un personatge, ja que és "la totalitat de la història la que es troba, d'alguna manera, absorbida en la consciència del subjecte que monologa" (Maingueneau/Salvador 1995, 111). *c)* hi ha diverses formes lingüístiques que violen un cert nombre de restriccions usuals en la comunicació (tant a nivell de correcció sintàctica com a nivell de claredat designativa) que reflecteixen la veu narrativa procedent de l'interior del pensament del personatge.

Com veiem la distància entre el discurs i la història és constantment minimitzada per l'autora. En tot moment es vol buscar el sentit de

[300] Lluís Calderer en *Introducció a la literatura* (1988): "En el monòleg interior, un personatge se'ns mostra en aquell nivell on el pensament és encara un aiguabarreig d'idees, sensacions, imatges, entre les quals no ha establert encara cap connexió lògica. És, per tant, la manifestació més primitiva i genuïna de les seves reaccions. L'objectiu primordial del monòleg interior és introduir-nos directament en la vida interna del personatge." (pàg. 267).

[301] Parlem, doncs, del monòleg interior com a tècnica i no com a estructura narrativa, encara que, com indica M. Baquero Goyanes en *Estructuras de la novela actual* (1995, 53), "cuando ésta se maneja

proximitat envers el lector, un objectiu que provoca el desenvolupament versemblant de la història. Podem així destacar un segon element de reducció de la distància discurs-història que ja hem assenyalat anteriorment: l'existència d'elements lingüístics vinculables amb l'oralitat.[302] Rodoreda utilitza diverses formes pròpies del llenguatge oral que aproximen el discurs al lector.[303] L'anàlisi de la presència de l'oralitat dins d'un text escrit ens ofereix, sens dubte, noves dades per a l'estudi del discurs literari. És clar que la presència d'elements lingüístics vinculables al registre oral[304] "condiciona radicalment tot el *funcionament de la interacció discursiva*" en els textos literaris, com bé diu el professor Vicent Salvador (1989, 15). La dicotomia oralitat/escriptura representa, doncs, dues funcions diferents del llenguatge que no impedeixen l'existència d'encavalcaments mutus i d'interferències en el text estudiat. No obstant això, cal tenir en compte diverses prevencions. El fet de localitzar estructures lingüístiques pròpies de l'oralitat en ~~DH~~ no significa que ens trobem davant d'un text transcrit de la conversació; sinó que es tracta en tot moment d'un producte sota el control personal, és a dir, que és produït voluntàriament per l'escriptora sense que hi haja necessàriament un receptor immediat.[305] L'existència d'elements de l'oralitat en un discurs

---

con exclusividad, a lo largo de toda una novela, sirve, en cierto modo, para configurarla y definirla estructuralmente". Aquesta afirmació no és aplicable, per tant, en la novel·la de Rodoreda.

[302] L'existència d'aquestes formes pot provocar fins i tot l'aparició d'estructures pròpies de la literatura oral, com és el cas del comentari del metge sobre l'enterramorts que s'assembla a l'inici de les rondalles: "Ve-li aquí que, una vegada, era un home que es deia Peret: tan bon home, tan taujà, que es va enamorar." (~~DH,~~ 29)

[303] Aquest és un fet constant al llarg de la seua obra. Vegeu Contrí/Cortés, "La presència de la llengua oral en la narrativa simbòlica de Mercè Rodoreda. Un estudi de *Flors de debò* (1981)" (en premsa) i Pericay/Toutain (1996, 219-233). Vegeu també Rafanell 1993, 62-63.

[304] Vicent Salvador en l'article "L'anàlisi del discurs, entre l'oralitat i l'escriptura" publicat en la revista *Caplletra*, núm. 7 (1989), indica que el discurs oral i escrit ocupen funcions comunicatives diferents, que "es tracta de dues maneres diferents de representar —i de comunicar— l'experiència. Dues maneres complementàries, a vegades amb interferències recíproques, relativament neutralitzades" (pàg. 15-16). Més endavant, assenyala que "tant el discurs oral com l'escrit hauran de ser considerats, en aquest model, com a procés d'interacció, bé que per mitjans relativament diferenciats" (pàg. 27).

[305] Fem referència a la proposta de Martin Joos exposada en el llibre *The five clocks*, analitzada i adaptada per Amadeu Viana en l'article "Els cinc rellotges de Martin Joos", *L'espill*, 23-24 (1987), pàg. 43-59, i estudiada també per Vicent Salvador en l'article "Els registres orals" dins del llibre *La llengua als mitjans de comunicació* (1987), Institut de Filologia Valenciana, València, pàg. 214-215. Així,

escrit literari[306] s'ha d'entendre, doncs, com una voluntat de l'autor per tal que hi haja una major naturalitat i una aproximació al receptor.

En primer lloc, podem destacar l'ús d'enumeracions sintàctiques que manifesten l'ordenació característica del llenguatge oral.[307] Observem l'enumeració de proposicions subordinades substantives en un fragment corresponent a l'acció A8, poc després que Teresa haja rebutjat la relació amb el jove abans del seu viatge a Barcelona:

> Jo sé *que* un dia no podré més, i li demanaré *que* torni a besar-me, *que* m'estimi, *que* no se'n vagi. [...]
>
> Em plau de saber *que* hi ha qui m'estima, *que* hi ha un home *que* pensa en mi, *que* voldria besar-me i no gosa, *que* jo sóc per a ell l'única dona que no podrà assolir, *que* quan em mira em besa i jo agraeixo aquestes besades imaginàries *que* em lliguen més a ell que tots els mites socials. (~~DH~~, 147)

Hem assenyalat les conjuncions subordinades que introdueixen idees enllaçades per mitjà de l'asíndeton. La situació d'el·lipsi, amb la manca de la repetició del verb introductori del qual depenen les construccions subordinades, és pròpia de situacions comunicatives orals. En aquesta seqüència, on la protagonista reflexiona sobre el seu estat d'ànim, sovintegen construccions similars. En el capítol següent trobem també una situació interessant, es tracta de l'ús anafòric d'un pronom interrogatiu que introdueix un seguit de preguntes retòriques sense un destinatari definit: "*Què diria* el meu marit si sabés la veritat del que em passa? *Què diria* si sabés que els llavis que ell besa una mica displicentment com obeint un costum difícil de trencar, un altre home els ha besat? *Què diria* de mi" (~~DH~~, 148). Així, la inserció de preguntes retòriques dins el text també és un

---

l'existència d'elements propis de l'oralitat en els discursos literaris pot ser entesa com una manifestació de l'anomenat registre directe o llenguatge de la intimitat, que es diferencia del registre col·loquial en l'existència d'un control personal sobre les seues manifestacions lingüístiques, encara que tots dos registres empren un codi restringit.

306 Hem tingut en compte les anàlisis sobre la interacció de l'oralitat en el llenguatge escrit i literari de Vicent Salvador, "Els registres orals" (1987) i "L'anàlisi del discurs, entre l'oralitat i l'escriptura" (1989), com també el llibre de Lluís Payrató, *Català col·loquial* (1988) que dedica un capítol en concret a aquest tema (veg. sobretot pàg. 71-72).

fet lingüístic remarcable en la nostra interpretació, "Li diré que... què li diré?" (~~DH~~, 124), "Sabem mai si fem bé o malament? Sabem res de la vida? (~~DH~~, 190), són qüestions que la protagonista es fa amb la certesa que ningú li les contestarà, tan sols són conseqüència del dubte que es planteja en la seua ment[308]. En alguns casos és el mateix personatge qui es contesta immediatament les preguntes construïdes: "Gelosia? Sí. Però jo no puc estar gelosa." (~~DH~~, 149). D'una manera semblant hem d'interpretar l'existència de frases exclamatives en els fragments dels diaris dels dos protagonistes, on frases com "Com li ho agraeixo!" (~~DH~~, 122) o "Quatre dies sense veure'l!" (~~DH~~, 149), es formulen sense tenir cap destinatari immediat; no són sinó emfasitzacions de la sensació viscuda pel personatge. Les interjeccions, presents en algunes exclamacions, reforcen també aquesta funció[309].

L'anàfora és un recurs que a partir de la repetició d'un mot o d'un grup de mots estructura l'evolució del discurs oral. El parlant executa així ordenadament un seguit de frases o de pensaments, que moltes vegades reincideixen en l'exposició d'una mateixa idea. Podem identificar també aquest fenomen en el text de Rodoreda; els monòlegs dels dos protagonistes n'ofereixen diversos exemples: "Si jo pogués endevinar els teus pensaments, si jo pogués saber, si em fos possible pressentir els moments més pregons d'enyor teu per mi, si això pogués ésser, vindria al teu costat" (~~DH~~, 185). La correlació de frases condicionals amb el mateix inici reforça l'expressivitat i la immediatesa del personatge. Ben semblant és l'exemple de la pàgina 166: "només s'estima una vegada fruint la felicitat de donar-te a un home sense temences, sense neguits, perquè

---

[307] L'enumeració és una figura relacionada amb l'asíndeton, un recurs propi del discurs oral segons el professor Vicent Salvador en l'article "L'anàlisi del discurs..." (1989, 23).

[308] Més endavant veurem la funció d'aquestes preguntes retòriques en la delimitació del narratari destinatari dels missatges del narrador.

[309] Vegeu un exemple en la frase següent: "Ai!, ai! ai!, com m'he embolicat." (~~DH,~~ 138)

l'estimes, perquè és teu, perquè pots besar-lo quan vulguis i sempre que vulguis encara que sigui davant de tothom.". Les proposicions subordinades causals reforcen igualment el sentit de l'exposició de la protagonista.

Un altre recurs vinculat amb l'oralitat és la utilització d'expressions populars que proporcionen un to humorístic particular. Així podem localitzar frases comparatives pròpies de la quotidianitat com "l'ombra de l'apotecari amb les mans al cap sembla la d'un ictiosaure amb cresta. La de l'enterramorts, la del monstre del Dr. Franqueistein [...] L'ombra del meu marit queda tan eixamplada com un bacallà sec" (~~DH~~, 91). Més endavant, en referir-se al moment conflictiu que viu, comenta que "m'horroritzen els Otellos" (~~DH~~, 127). D'aquesta manera Teresa ridiculitza les situacions més dramàtiques, alhora que facilita la comprensió de la descripció referida.

Una de les situacions formals més recurrents en la novel·la és l'existència d'el·lipsis. Els parlaments dels personatges, fets en primera persona, sovint ometen mots que no són necessaris per a comprendre el sentit general. D'aquesta manera es reforça el sentit expressiu de l'expressió precedent. Aquest és un recurs vinculat a l'oralitat de la comunicació lingüística[310]. En el fragment "voldria mossegar-la; té uns llavis més onduts i molsuts, llavis fet expressos per a besar: unes besades cinematogràfiques però sense trampa: els llavis meus dintre els seus..." (~~DH~~, 69), observem la supressió dels verbs en les últimes expressions, de tal manera que l'el·lipsi provoca la creació d'una situació de clímax[311], on la successió ascendent de les paraules creen un moment de tensió

[310] Diversos autors ho assenyalen, entre els quals podem destacar Lluís Payrató (1988, 71-72) i Vicent Salvador (1989, 23; 1990, 203).
[311] Vegeu Oriol Dauder i Oriol Giralt, *Diccionari de figures retòriques* (1995, 47-48).

conceptual[312]. L'el·lipsi d'elements sintàctics crea de vegades construccions paral·leles anafòriques que estructuren frases corresponents a una enumeració de continguts: "Excessivament respectuós amb els seus sentiments, excessivament comprensiu davant el seu refusament, excessivament condescendent i fuetejant barroer tot el meu amor propi d'home. Els braços sempre oberts i tancar-los només quan ella volgués." (~~DH~~, 183-184). Cal destacar la manca absoluta de verbs copulatius, un fet que no impedeix la plena comprensió dels continguts, ja que l'enllaç entre els subjectes i els atributs es resol a través del context. Podem destacar també l'existència de fragments on hi ha una el·lipsi de continguts, un procés propi de l'expressió oral, de manera que en un moment Teresa diu "que vagi dient pensaments d'*aquest* i de l'*altre* i d*el de més enllà*" (~~DH~~, 113), on els elements assenyalats resulten ser senyalitzadors deíctics arran de la referència a aspectes coneguts pel context; en una altra frase, ella formula també una frase amb característiques semblants, "ja vindrà tot *el que jo vull* i *més* i *tot*" (~~DH~~, 135), on els mots ressaltats poden interpretar-se arran de les informacions complementàries que posseeix el lector.

Altres exemples ens remeten també a la desorganització pròpia dels processos mentals, com és aquest exemple: "Al capdavall, què és una besada? Res. Paf! i ja està. Com si et retratessin. Però, no; de vegades no és paf! i ja està, sinó que són molts, molts pafs!" (~~DH~~, 115). Hem de ressaltar d'aquestes frases l'ús de l'onomatopeia relativa al soroll d'una besada en comparació al d'una impressió fotogràfica, com també la repetició innecessària de mots (*molts*) que esdevé un recurs de l'expressió oral per

[312] És interessant destacar una altra situació de clímax resultant de la gradació aplicada a una prosopopeia. Es tracta de la personificació que Teresa atribueix a les hores com a símbol del pas del temps, en relacionar-les amb les campanes, la qual cosa la duu a exagerar el seu efecte. Aquest és el fragment:

> No, les campanes no dormen: són com sentinelles immòbils, alerta sempre amb el batall per a donar l'alarma de les hores... Les hores! enemics invisibles que us sotgen arreu. Les hores! soldats manats pel capità el Temps (~~DH,~~ 116)

tal de subratllar la importància lèxica d'una paraula per al locutor[313]. La formulació oral del text també pot provocar l'existència de dobles enunciacions, com "no l'estimo i no l'estimo" (~~DH~~, 134), on la protagonista veu reforçat el sentit de la seua expressió. La redacció de pensaments interns pot crear també frases incorrectes, justificables a partir de concebre el text com a producte de la parla del personatge. Així hem observat diversos fragments on la frase es construeix sense un nucli verbal principal, de tal manera que es transmet simplement una impressió interna del personatge; aquest n'és un exemple:

> Aquesta primera besada que s'enduu un munt de prejudicis arrossegant tot el meu urc, tots els meus desigs de no sucumbir, de no caure? (~~DH~~, 133)

Un altre cas semblant el trobem més endavant:

> Ella i jo junts en un mateix llit, empesos a aquesta màxima intimitat per l'allau enfollida dels instints desfermats. (~~DH~~, 156)

Les el·lipsis narratives són, com veiem, conseqüència de la precipitació pròpia del discurs oral, un element que conviu amb el discurs escrit en aquesta novel·la.

Les el·lipsis també possibiliten l'encavalcament de discursos de diferents continguts, motivats pel caràcter oral de l'exposició. Així és possible observar fragments com aquest:

> És covard el suïcida? És valent? Enigma, senyors misteri... Quina hora és? Gràcies; estic tan nerviós que el mocador em fuig dels dits com una papallona. Sí el suïcida té la meva admiració i el lladre també; l'assassí, no. (~~DH~~, 21)

En aquesta línia d'aproximació de la història al discurs, cal indicar la presència de les gradacions semàntiques, provocades de la repetició de paraules amb una evolució de la seua intensitat conceptual. Aquest element també és vinculat als recursos propis del discurs oral[314]. En l'exemple

---

[313] Hi ha d'altres exemples de repeticions com "ulls lliures de ficció que quan *miren, miren*." (~~DH,~~ 154)
[314] Vegeu les explicacions del *Diccionari* d'Oriol Dauder i Oriol Giralt (pàg. 103-105).

següent corresponent a l'acció A2, on Teresa reflexiona al diari sobre la seua infelicitat, trobem un cas de gradació intensiva, segons la terminologia emprada per Oriol Dauder i Oriol Giralt (1995, 104); aquest és el fragment:

> Ploro. No sé per què. El meu plor sense escarafalls ni estremiments: ganes de plorar pel gust de plorar. De vegades hom sent la necessitat de plorar; és com una força que us domina, mentre una pena molt gran se us arrapa al cor; pena de tots els records de quan éreu criatura (~~DH~~, 40)

La derivació d'un mot, clau pel seu contingut, intensifica el seu valor dins el text, ja que provoca un trencament en la linealitat de l'estructura narrativa. Així, el verb *plorar*, un acte que presideix l'activitat del protagonista, deriva en dos substantius de gran força expressiva: *plor* i *pena*, a partir dels quals l'escriptora fa una recreació dels sentiments de la infantesa del protagonista. En altres ocasions, el joc verbal es basa en l'alternança temporal d'un mateix verb, com en l'exemple que veiem tot seguit:

> Ella: -Jo sóc una dona honrada.
> Ell: -Ja ho sé; però no pot dir «sóc», sinó «era».
> Ella: -Ara no ho sóc?
> Ell: -No que no ho és. És, encara que la faci riure i ho dubti, una dona adúltera. (~~DH~~, 125)

El joc verbal reproduït té una gran significació en la novel·la, ja que reflecteix el debat intern que centra la història de la protagonista, de tal manera que dóna nom a la novel·la.

Aquest darrer fragment ens remet a l'estructura general de la novel·la, conseqüència de la voluntat de l'escriptora d'aproximar la història al discurs. La major part del llibre està construït a partir de la inserció de discursos reportats directes, en una primera persona que reprodueix fidelment les expressions i els pensaments dels protagonistes. Carme Arnau en *Introducció...* (pàg. 30) ja anunciava aquesta característica de la

novel·la.[315] Els capítols alternen monòlegs dels dos protagonistes que vénen encapçalats pel títol *Ell*, *Ella*, segons siga l'emissor comunicatiu, amb capítols on tots dos comparteixen la veu narrativa en forma de diàlegs dramatitzats. El resultat és el següent: 37 capítols, dels quals 18 porten el títol d'*Ella*, 13 el d'*Ell* i 6 el de *Tots dos* (capítols XI, A4; XV, XVIII, XXI, A7; XVIII, XXXIV, A9). En el capítol XXXV, corresponent a l'acció A9, a causa de la seua llargària, les formes dialogades entre els dos protagonistes s'insereixen enmig de la narració en primera persona de Teresa. En aquests fragments on hi ha diàleg, l'estructura del text és fragmentada com si fos una peça dramàtica, tot atribuint la veu a cada personatge per l'entrada (*Ella*, *Ell*). Per contra, els capítols dedicats a cada personatge en solitud, no duen l'entrada del nom, ja que són fragments monologats per l'única veu narrativa del discurs[316].

No obstant, malgrat la voluntat explícita de l'autora en el pròleg de la novel·la[317] de crear una obra directa i real a partir de l'expressió dels personatges, com diu Carme Arnau (1979, 30), els diàlegs de la novel·la són excessivament dramàtics, esquemàtics i poc versemblants. Així, al nostre entendre, la sensació de versemblança es perd moltes vegades en els mecanismes d'inserció dels discursos reportats. Fixem-nos, per exemple, en la interrupció brusca, sense justificació lògica per a l'interés dels continguts reportats, de la narració transposada del viatge a la hisenda del camp de l'acció A9 de la novel·la:

> Ara sí que l'he trobat imbècil. Em fa riure. Torno a sentir-me valenta. No em trasbalsa ni m'emociona. Em sembla que estem fent una comèdia. Ha exclamat:

---

[315] Aquestes són les paraules d'Arnau:

> Una recerca de mímesi, per tant, que a *Sóc una dona honrada?* concretament, s'aconsegueix a través dels fulls d'un diari que proclamen que la veritable heroïna de la ficció és una dona. (1976a, 31)

[316] Observem alguna irregularitat en aquesta estructuració: el capítol que s'inicia en la pàgina 46 duu l'encapçalament "Ell" i la veu narrativa que s'hi desenvolupa és la d'ella:

> Un dia, era molt menuda, vaig demanar per pujar al terrat a veure la lluna (~~DH,~~ 43)

[317] Recordem que l'escriptora indica la seua intenció de fer un llibre "curtet i fresquet" (~~DH,~~ 5), en evident relació a la nautralitat i versemblança de la història narrada.

> —M'estimes!
> —Per què ho afirmes tant?
> —Perquè sé que puc fer-ho.
> —Sabeu molt els homes. Jo no crec saber si tu m'estimes a mi.
> —Ets venjativa?
> —A estones.
> —T'estimo!
> —No vull saber-ho.
> (~~DH~~, 176-177)

El diàleg és l'eix vertebrador dels capítols on són presents els dos protagonistes. Les frases són breus i reflecteixen converses accelerades i amb escàs contingut temàtic. La càrrega d'informació recau en els capítols on es despleguen els monòlegs de cada personatge.

Així mateix, la simulació del diàleg en els monòlegs de la protagonista fa entreveure la possibilitat que el text siga un diari íntim:

> Però escric tot el que em passa pel cap. No: tot no. És impossible d'escriure tot el que a hom li passa pel cap. [...] No sóc jo la primera dona carrinclona que escriu les seves memòries, sinó quatre impressions que no tenen cap interès, d'una dona ensopida (~~DH~~, 59)

Observem com la inserció de discursos reportats com aquest en la major part de la novel·la representa un ús central de formes deíctiques de persona, relatives a l'emissor (primera persona), de tal manera que s'intensifica la proximitat amb el receptor del discurs. En aquest exemple podem destacar igualment la presència de referents d'oralitat com les antítesis, on s'esdevé l'oposició de dues frases de sentit contrari ("escric tot el que em passa pel cap. No: tot no"). L'ús de formes d'aquest tipus, caracteritzades pel desordre enunciatiu del discurs narratiu, poden vincular-se a la tècnica del monòleg interior, tal com hem vist anteriorment.

Finalment, hem de comentar l'ús dels temps verbals al discurs resultant de la novel·la en referència a la història primària. Si atenem a la terminologia emprada per Maingueneau i Salvador (1995, 34), podem establir que en la major part de la narració hi ha una coincidència prou

exacta entre l'enunciació i l'univers narrat. Així les formes verbals observades corresponen a l'òrbita del temps present,[318] això és, formes indicatives del present, del pretèrit perfet i del futur. Ens referim als paràgrafs constituïts per l'estil directe, on llegim fragments com el següent, que correspon a la darrera acció de la història, on el passant reconeix la seua derrota:

> Després de la seva fugida desesperada sé que m'estima. Vaig aconseguir-la sense res més que uns mots de perdó. Ni una queixa, ni un retret. Res per força. (~~DH~~, 183)

Amb l'ús del present i del pretèrit perfet l'escriptora redueix la distància entre la història i el discurs, la immediatesa de la informació que rep el lector és, doncs, major.

L'ús del futur ve seguit de vegades pel condicional, com una expressió del desig cap al futur, "*Faré* veure que m'interesso per tot el que m'explica, la *planyeré*, em *demostraré* condolgut davant la seva infelicitat, *faré* veure que m'enterneixo [...] *voldria* mossegar-la" (~~DH~~, 68-69). En aquestes construccions hi ha un petit augment de la distància entre el discurs i la història, ja que s'hi anticipa esdeveniments de la història que poden passar; són, per tant, prolepsis internes homodiegètiques[319].

Els fragments dissenyats amb formes verbals inacomplides són escasses en la novel·la. Es tracta de passatges conservats en la memòria dels protagonistes que són reviscuts perquè augmentem el coneixement que tenim del passat del personatge. L'escriptora crea així passatges d'ampliació descriptiva que funcionen com una pausa de la velocitat del discurs i que allunyen, per tant, la història respecte de l'enunciació. Podem

---

[318] Un fet prou evident si tenim en compte les paraules de Javier del Prado i altres en *Autobiografía y modernidad literaria* (1994):

> El rasgo por excelencia de la novela diario será, pues, la focalización sobre el instante presente, aun cuando se hable de acontecimientos externos o se aluda a una conversación o a cualquier otra circunstancia no estrictamente relacionada con el propio yo del narrador (pàg. 259).

observar un passatge interessant en el capítol cinqué, corresponent a l'acció A2, quan Teresa exposa la seua infelicitat i l'enyor de l'època passada. El fragment s'inicia amb l'ús del pretèrit perfet "Els sermons que em *feren*" (~~DH~~, 48) i continua, després d'haver inserit un discurs reportat corresponent a un sermó del retor redactat en present d'indicatiu, amb formes de l'imperfet: "I *jo* no *sentia* res. *Era* tan lluny de tot *allò*! Si ara *estigués* a casa berenaria. On s'*haurà* entaforat aquest matí? Tinc gana: ara *menjaria* una llesca de pa amb tomàquet amanida per tots dos costats..." (~~DH~~, 48). L'alternança immediata entre formes del perfet i de l'imperfet, segons la proposta de Maingueneau i Salvador (1995, 60), és un fenomen de *posada en relleu*, on el resultat és el distanciament entre la història i el discurs en el cas de les formes de l'imperfet. Els senyalitzadors deíctics de persona i demostratius (*jo*, *allò*) reforcen la sensació de relleu. Estem davant d'una situació de connexió entre dos plànols de comprensió, on per un costat, coneixem amb les formes del perfet la història passada des d'una òptica del present discursiu, i per un altre costat, les sensacions que rep la protagonista en un moment anterior al discurs actual. És evident que en aquesta segona situació hi ha una major distanciament dels eixos història/discurs. Destaquem finalment que el pretèrit imperfet d'indicatiu (*sentia*, *era*) ve substituït immediatament per les formes del futur (*haurà entaforat*), del condicional (*menjaria*) i del present (*tinc*), en un intent de reproduir fidelment les expressions del moment, de tal manera que es provoca una falsa aproximació entre la història i el discurs, la protagonista no fa sinó reproduir les sensacions del moment inserides en un context present. Com veiem, Rodoreda intenta en aquesta novel·la dotar al text d'una versemblança i naturalitat que no sempre aconsegueix. Tot això motiva la voluntat d'aproximar al màxim la història al discurs, per mitjà de diversos recursos, els més significatius dels quals són l'ús del discurs

[319] Genette (1972, 124-131).

reportat directe com a forma més abundant d'expressió i la inserció de formes pròpies del discurs oral.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

2.1.6 La perspectiva narrativa: el mode, la veu narrativa i el narratari

La crítica[320] ha assenyalat aquest aspecte com un dels més innovadors de ~~DH~~ Emilie L. Bergmann en el llibre *Double Minorities of Spain*[321] afirma que "*Sóc una dona honrada?*, vich anticipates her later use of interior monologue (1994, 324)" i valora positivament la novel·la en tant que inaugura la perspectiva narrativa més peculiar de l'autora: la narració en primera persona del protagonista com a eix estructurador de la narració.

Una primera apreciació ens duu a assenyalar que la novel·la està escrita des de la perspectiva dels dos protagonistes principals. Les veus narratives s'hi alternen, Ell i Ella, com encapçalen els capítols, i ofereixen la visió subjectiva dels esdeveniments. No hi ha, doncs, un narrador extern, només el monòleg dels dos protagonistes que ofereixen el conjunt d'esdeveniments de la història. La major part de la novel·la està formada pels diaris alternats dels dos protagonistes, a partir de la qual el lector coneix la seua evolució psicològica. Carme Arnau en la *Introducció...* (pàg. 32) recorda la relació entre el diari i el monòleg interior, ja que el primer és el pas previ del segon.

En la nostra anàlisi de la perspectiva narrativa de la novel·la, distingirem entre els conceptes de mode o focalització i veu. Genette en els capítols 4t i 5è de *Figuras III* diferencia aquests dos conceptes per tal d'abordar d'una manera més exacta la perspectiva narrativa de les obres

---

[320] Les biografies assenyalades de l'escriptora destaquen igualment aquesta opinió. Cal destacar especialment el comentari de Montserrat Casals sobre la perspectiva narrativa emprada en la novel·la (1991a, 80-81) i els comentaris de Pere Estrany al diari de l'època *L'Opinió* (text reproduït en l'edició de ~~HNF~~ de l'any 1934) que el duu a opinar que "pocs autors saben combinar una desimboltura com la senyoreta Rodoreda amb la recerca de vitalitat per a llurs personatges".

[321] El capítol dedicat en aquest llibre a Mercè Rodoreda és una bona síntesi de l'evolució paral·lela entre la seua biografia i la seua trajectòria literària.

literàries[322]. En primer lloc, vegem, per tant, com es concreta la focalització[323] en ~~DH~~.

La novel·la ens proporciona una **focalització interna**, on el focus que transmet l'acció se situa en el punt interior de la història. És Teresa i el jove amant qui ofereixen un punt focal mòbil, compartit entre tots dos, que alterna la interpretació que el lector rep dels esdeveniments; estem davant d'una **focalització interna mòbil**[324]. Podem parlar-ne, doncs, d'un **FP (n)**, on la variable (n) correspon a la xifra de dos focus distints. La doble modalització permet a l'escriptora abordar seqüències descriptives des de dues perspectives diferents. Podem observar que un mateix fet té tractament diversos segons la focalització aplicada; pensem, per exemple, amb la descripció del bes entre els protagonistes. Amb la FP (1), corresponent a la focalització de Teresa, el resultat és el següent:

> Avui s'ha esdevingut. Però jo ho he volgut. Ell mai no ho hauria fet. El conec bé, sap dominar-se més que no pas jo. He volgut que em besés, li ho he exigit, gosaria dir. (~~DH~~, 130)

Per contra, amb la FP (2), corresponent a la focalització del protagonista masculí, el resultat és el següent:

> Ja ens havem besat. Ja era hora. Bé ha trigat prou! I ha estat ella la qui m'ha demanat que la besés. És el que jo deia, va venint a mi. Ni sap el que vol. Sort que jo conec les dones. De mostrar-me jo apassionat, enamorat, no hauria aconseguit res, però tímid sense carrincloneria, respectuós, l'he vençuda. (~~DH~~, 135)

Amb aquests paral·lels, el lector rep una informació més contrastada, que d'una altra manera, si només conegués la realitat des d'una sola FP, obtindria una interpretació retallada. No obstant això, atenent al major pes

---

[322] L'estudi de Shlomith Rimmon sobre l'obra de Genette "Teoria general de la narració. *Figuras III* de Genette i l'estudi estructuralista de la narració" (1976; Sullà 1985, 170-176) destaca l'encert de la proposta de l'autor en diferenciar dins la perspectiva narrativa els aspectes relatius a *qui ho veu?* (modalització-focalització) i a *qui en parla?* (veu narrativa).

[323] Mieke Bal (1987, 108) defineix el concepte en referir-s'hi a les relacions entre els elements presentats i la concepció a través de la qual es presenten. Defineix la focalització com la relació entre la visió i allò que es veu o es percep.

narratiu de Teresa, la FP (2) té un desenvolupament menor, de tal manera que la major part de la informació s'origina en la FP (1), la qual cosa redueix considerablement la condició de *mòbil* de la FP.

Aquesta realitat modal doble condiciona l'existència d'una senyalització deíctica contínua al llarg de la novel·la que reflecteix la procedència de la visió de les accions. L'estructuració dels capítols en fragments encapçalats per la persona que parla (ell, ella) facilita la localització del focus narratiu[325]. L'autora es permet fer fins i tot un joc de focalització en el capítol XII corresponent a l'acció A5; en primer lloc, descriu el que veu com si hi hagués una focalització externa:

> Els quatre íntims del senyor Notari han passat el dia de Sant Antoni junt amb ell, amb el notari —no amb Sant Antoni— i amb la seva senyora que els ha obsequiat abundosament. També hi havia el passant: un jove de cabell ondat i lluent. S'ha parlat una mica de tot, s'ha rigut, també s'ha invitat, sense que l'invitessin, el senyor avorriment, i, per esparverar-lo, la senyora del senyor notari ha obsequiat els seus invitats amb una sessió d'espiritisme. (~~DH~~, 79)

Com veiem hi ha una absència total de senyalitzadors deíctics, una expressió pròpia de les formes del relat enfront de les del discurs[326]. La mateixa protagonista ens assenyala la natura del fragment anterior, en dir que "així dirien les notes de societat si ací hi hagués societat i notes. Però com que no hi ha ni una cosa ni una altra, cal que en parli jo mateixa i la meva excel·lentíssima companya, esvelta i llisquent senyoreta ploma, ella i el seu mànec." (~~DH~~, 79-80). Hem d'indicar que el canvi de focalització es produeix a partir de la incorporació dels deíctics de persona ("cal que en parle *jo mateixa* i la *meva* excel·lentíssima companya").

---

[324] Genette (1972, 244).

[325] Com en les obres dramàtiques, aquest fet evita bona part dels senyalitzadors deíctics en la construcció del discurs. Així ho entenen D. Maingueneau i V. Salvador en el llibre esmentat anteriorment (1995, 30).

[326] La diferenciació dentre les formes lingüístiques del discurs i del relat a partir de la presència o no de formes deíctiques és un aspecte procedent de l'estudi esmentat de Maingueneau i Salvador (1995, 37-53).

Així, a excepció del fragment assenyalat, tota la novel·la és construïda a partir de la focalització interna procedent de la visió dels protagonistes. Aquesta particularitat provoca el control directe per part d'un personatge intern de la modalització discursiva; així, per exemple, fins i tot en els paràgrafs en els quals la protagonista intenta presentar una major objectivitat i, per tant, una menor focalització interna dels fets, hi trobem descripcions subjectives enmig de transcripcions literals de diàlegs ("Els he fet apropar tots al voltant de l'apotecari...", ~~DH~~, 90) que esdevenen paralepsis discursives, això és, informacions afegides que no són imprescindibles per a la comprensió del succés[327].

L'ús de qualificatius ("el meu home se l'escoltava un xic *mofetament*", ~~DH~~, 80) evidencia la procedència focal del discurs en relació a la subjectivitat que la delata, juntament amb el recurs a les comparacions personals dels protagonistes, com la feta per Teresa en descriure els invitats a casa el dia de sant Antoni:

> L'ombra de l'apotecari amb les mans al cap sembla la d'un ictiosaure amb cresta. La de l'enterramorts, la del monstre del Dr. Franqueistein, ja que duu els braços penjim-penjam i avança el cap amb els cabells tot just llargs d'un dit, comparables a un camp de blat acabat de segar, i té les barres exageradament sortides. L'ombra del meu marit queda tan eixamplada com un bacallà sec i m'adono d'un bec d'ànec que no para endavant i endarrera (~~DH~~, 91)

Els capítols on hi ha una FP (2) també intercalen un tipus semblant d'apreciacions subjectives que l'identifiquen. Un cas significatiu és el desplegat en l'acció A6, en el capítol tretzé, quan després de contar la relació amb la minyona de la pensió es decideix a redactar una carta per a declarar el seu fingit amor per Teresa. L'escriptora transcriu literalment la carta del jove, alhora que introdueix els pensaments i els judicis interns d'aquest perquè el lector puga conéixer els seus vertaders sentiments. Per

[327] Hi ha nombrosos exemples de paralepsis que introdueixen informacions que s'introdueixen des del focus narratiu representat pel personatge parlant. Un altre exemple d'aquest pot ser el següent:

diferenciar aquests dos nivells expressiu es fa ús de la lletra cursiva. Aquesta és una mostra:

> L'estimo des del primer dia que la vaig veure; la vaig comprendre dissortada, trista, abatuda (*com s'entendrirà! els agrada a les dones que les planyin; ara l'enceraré una mica*) i se m'ha aparegut amb una aurèola de bondat, de sacrifici, de resignació, que l'ha feta doblement interessant als meus ulls. (~~DH~~, 100)

Aquesta alteració de la focalització general del capítol és també una parlepsi, que reporta més informació de la necessària a partir de la incursió en la consciència del personatge[328].

Una vegada establerta la focalització de la novel·la, cal que analitzem la **relació entre l'acció verbal i els nivells narratius** abans de definir quin és el nivell narratiu i el contracte establert amb la veu narrativa[329]. ~~DH~~ es tracta, doncs, d'una novel·la **simultània** en tant que narra en present un seguit de fets que són contemporanis a l'acció. Com hem vist anteriorment, la narració és el resultat d'una gran proximitat entre la història i el discurs. Rodoreda busca aquesta proximitat per tal d'expressar amb una major naturalitat el desenvolupament del món interior dels protagonistes. Aquesta circumstància, al nostre parer, reforça la versemblança de les exposicions. La narració simultània resultant és conseqüència també de la forma general dels capítols en diari personal, que provoca que fins i tot les descripcions de fets anteriors siguen actualitzats amb les formes del present. El capítol cinqué, on transcriu els records del dia de la Primera Comunió, té una forma general ulterior, ja que es narren en pretèrit els fets passats, però en alguns fragments es recobren formes del

---

"L'apotecari, cada vegada més pàl·lid, sembla fet de cera; i la llum, jugant amb la seva fesomia, el fa aparèixer com un mort." (~~DH,~~ 92).

328 Aquest darrer fenomen és ressaltat per Soler/Trilla (1989, 88) com a causa important de les alteracions en les focalitzacions discursives.

329 Vegeu Genette (1972, 273-283). Per la seua banda, Shlomith Rimmon considera "d'importància cabdal" l'estudi del temps de la narració en relació al nivell narratiu de la història (1976; Sullà 1985, 171).

present per a transcriure els sermons del retor, un fet que actualitza els sentiments de la protagonista.

Tot açò estableix un **nivell narratiu intradiegètic** (Genette 1972, 283-286), on la història principal és narrada per un protagonista concret (en el nostre cas, dos). No obstant això, sovint hi trobem situacions pròpies d'un **nivell narratiu metadiegètic**, força relacionades amb el nivell anterior[330], que provoquen la inserció de narracions externes dins de la narració general; hi ha, per tant, un segon grau de ficció. Ens referim a situacions de trencament de l'ordre del discurs que adés hem assenyalat, com és el cas de les analepsis. Fixem-nos de nou en la recreació dels passatges infantils de Teresa a l'església en el capítol cinqué. Durant vuit pàgines l'escriptora crea una anacronia respecte a l'evolució general de la novel·la; es trenca la linealitat discursiva amb una història anterior a la història que centra la novel·la. La funció que desplega aquesta narració dins de la narració és eminentment explicativa, és el que Gérard Genette anomena analepsi metadiegètica (1972, 287-288), ja que inclou una història anterior que facilita la comprensió de diversos esdeveniments posteriors de la història principal. Amb el passatge de la infantesa de Teresa, amb el missatge que rep dels sermons del retor, podem deduir amb major facilitat quin serà el destí de la protagonista davant de la situació d'adulteri plantejada; recordem les paraules del retor "heu d'ésser bones; sou unes criatures que ara esdevindreu dones en maridar-vos amb Jesucrist Nostre Senyor; sou flors pures en el jardí de la vida; que ni el dimoni ni les temptacions que la vida us oferirà d'ara endavant (jo tenia deu anys)[331]

[330] Així ho entén Rimmon en l'article esmentat on diu "la narració del nivell metadiegètic és intradiegètica per definició". (1976; Sullà 1985, 172).

[331] Cal que destaquem, com ho hem fet a l'inici d'aquest capítol, la importància de l'ús de les funcions integratives per part de l'autora en la novel·la. Es tracta d'informacions afegides que situen en l'espai i en el temps al lector davant d'un canvi produït en el cronotopo. Com hem dit anteriorment, aquestes informacions són introduïdes tipogràficament per Rodoreda amb l'ús dels guions o dels parèntesis.

puguin fer malbé la vostra puresa, ni la vostra virginitat" (~~DH~~, 48). Aquesta història sembla avançar la negació de l'adulteri que fa finalment Teresa.

Un altre cas interessant per a analitzar és la inserció d'històries relatives al món del cinema que els personatges ofereixen. El jove passant marxa a Barcelona (acció A8, capítol 31) i va al cinema; ens conta una pel·lícula la protagonista de la qual és Joan Crawford[332]. Rodoreda integra un altre nivell narratiu amb una funcionalitat temàtica[333] per tal de crear una relació d'analogia amb la situació diegètica principal. En uns capítols anteriors el protagonista havia lloat la bellesa de la seua estimada amb afirmacions del tipus "tot en ella és voluptuós. La manera de caminar, d'asseure's, els seus posats, el seu mirar, les seves dents..." (~~DH~~, 69) i "voldria mossegar-la; té uns llavis més onduts i molsuts, llavis fets expressos per a besar: unes besades cinematogràfiques però sense trampa: els llavis meus dintre els seus..." (~~DH~~, 69). Destaquem aquesta darrera afirmació on el jove relaciona els llavis de Teresa amb els de les protagonistes del cinema, unes dones belles que, com Joan Crawford, tenen els "ulls immensos, la seva boca que malgrat no ésser bonica voldries besar, la seva elegància i el seu gest tràgic sense escarafalls, m'enamoren" (~~DH~~, 151-152). A partir de les dues descripcions anteriors, és evident el paral·lel entre l'actriu i Teresa, una analogia que reforça en el personatge el record envers l'estimada. La referència a aquesta actriu no és en absolut gratuïta, ja que, segons llegim en el llibre *Mercè Rodoreda* (1992), Carme Arnau diu que Joan Crawford "encarnava a la patntalla la dona que, gràcies

[332] La referència a actors i a actrius de l'època és destacada per Carme Arnau a l'última de les biografies sobre l'autora com un símbol de la importància que el cinema tingué per a la formació de l'escriptora, com també dels autors coetanis (Arnau 1996, 41). En un altre llibre de l'estudiosa, *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938)*, també es fa esment de l'ús d'aquest tipus de referent en l'obra de Francesc Trabal, l'autor incorpora "tot allò que, quan ell escriu, és moda: els noms de les actrius, les marques més actuals..." (Arnau 1987c, 124). Carme Arnau, en la primera biografia que féu sobre l'escriptora, també s'hi refereix a l'ús d'aquesta actriu com a referent simbòlic (Arnau 1992b, 29).

[333] Genette (1972, 288) la importància d'aquest tipus de relació per la possible influència que pot oferir envers la situació diegètica principal.

a la feina, conquista la seva emancipació, i per aquest motiu agradava particularment al públic femení de l'època; les pel·lícules *Gran Hotel* o *Yo vivo mi vida*, de títol prou significatiu, assoliren un gran èxit, i en elles la Crawford hi personificava una secretària amb empenta, que gràcies al treball volia aconseguir la independència personal, i la llibertat en les relacions amoroses." (Arnau 1992b, 29). És evident l'atracció que pel personatge públic tenia l'autora, contraposat en la novel·la amb la protagonista. Rodoreda sembla tenir una gran atracció per les actrius que desenvolupen papers forts i impactants, si en aquesta novel·la trobem la citació per l'actriu nordamericana, en un dels articles periodístics esmentats anteriorment "Vampiresses d'ahir i d'avui" (*Mirador*, 01.12.32, 6) expressa el seu culte cap a les dones de "gesticulacions ampuloses i unes ulleres profundes, suggeridores de passions tempestuoses"[334] (*Mirador*, 01.12.32, 6).

Després d'haver establerts la focalització narrativa i els nivells narratius de la novel·la, cal que assenyalem el **contracte narratiu**[335] que l'escriptora ha creat segons la relació amb la història i segons la relació amb el nivell narratiu. Destriem ara, per tant, quina és la veu narrativa[336] que guia el discurs narratiu de ~~DH~~ Segons la proposta de Genette (1972, 298-306), si ens fixem en la relació del narrador amb la història, ens trobem

[334] En aquest article, l'autora presenta les seues preferències en els models femenins de l'època més arriscats i agosarats, de tal manera que se sent també atreta per un model singular de dona, el de Greta Garbo en la pel·lícula *Entre tarongers*, que presenta un cos de noi, "amb uns cabells rossos i estirats, boca de llavis desdibuixats" (*Mirador*, 01.12.32, 6). Aquesta imatge ens remet a la presència física d'un dels últims protagonistes rodoredians, Adrià Guinart en *Quanta, quanta guerra...* (1981).

[335] Això és, tal com diuen Maingueneau i Salvador en *Elements...*, observar de quina manera l'escriptora ens ofereix el relat al lector "com a producte d'una mena de transacció entre un personatge, sovint identificat amb l'autor, i un personatge-narrador a qui es deleguen els poders del novel·lista" (pàg. 35).

[336] Recordem l'anotació de Shlomith Rimmon en l'estudi de *Figuras III* de Genette sobre la distinció entre mode i veu narrativa que l'autor francés estableix (Rimmon 1976; Sullà 1985, 169-170). Segons Rimmon aquesta és una de les propostes més suggerents que supera les propostes anteriors sobre el punt de vista narratiu d'autors com Warren, Stanzel, Booth, Romberg o Friedman (pàg. 169). Les propostes d'aquest últim són, al nostre parer, les que més s'acosten a la doble divisió de Genette. Norman Friedman, segons llegim a l'article "El punt de vista en la narrativa: el desenrotllament d'un

davant d'un narrador homodiegètic que és alhora narrador protagonista o autodiegètic. Coneixem la història de la novel·la a partir dels pensaments i de les vivències que el narrador protagonista ens reporta. Aquest tipus de narrador correspon a l'anomenat per Norman Friedman com a *jo protagonista*[337] (1975, 47-56) que significa, a l'igual que el tipus de narrador *jo testimonial*, l'eliminació absoluta de l'autor i l'afavoriment del desenvolupament d'una personalitat a mesura que acumula experiència[338]. Segons la relació del narrador amb el nivell narratiu estem davant d'un narrador intradiegètic, això és, un narrador que es localitza en l'interior dels esdeveniments de la història primària.

Si fem les combinacions proposades per Genette (1972, 303),[339] podem concloure que la veu narrativa de la novel·la estudiada està presidida per un **narrador intradiegètic homodiegètic**, en tant que el narrador és un personatge que narra els fets en què participa. Hem de tenir en compte que a l'igual que la focalització, la procedència de la veu narrativa és també doble i, per tant, podem parlar-ne d'un narrador intradiegètic homodiegètic mòbil, segons siga Teresa o el jove passant qui materialitza la veu narrativa.

La figura del narrador de ~~DH~~ desenvolupa una funció narrativa lògica que ve complementada per altres[340]. Les dues veus narratives presents a la novel·la possibiliten el desenvolupament de la història, sempre

---

concepte crític" (1975), estableix la distinció entre qui parla al lector i des de quina posició ens parla, atenent als canals d'informació que aquest hi utilitza (pàg. 46-47).

[337] Cal matisar però, que en alguns fragment aïllats el narrador protagonista esdevé un narrador testimoni d'allò que veu. Ens referim, per exemple, a la seqüència corresponent a l'acció A5, on la narradora protagonista reporta el que passa a casa el dia de la festa de sant Antoni.

[338] Estem d'acord, per tant, amb l'explicació que Friedman dóna sobre el narrador protagonista: "El narrador protagonista serà el punt de vista més útil si volem esbossar el desenrotllament d'una personalitat a mesura que acumula experiència, comptant que ha de posseir prou intel·ligència i sensibilitat per escatir i percebre el significat d'aquell procés" (pàg. 57).

[339] En el llibre *Introducció a l'estudi de la literatura* (1984) de Brioschi i Di Girolamo, en la pàgina 228, trobem un esquema força simplificador que dóna les quatre possibilitats narratives resulants de la proposta de Genette.

sota el seu control, un domini absolut de la narració que els duu fins i tot a trencar el ritme de les transcripcions de les opinions dels altres personatges[341] i a oferir en tot moment l'opinió personal dels esdeveniments relatats.[342]

En primer lloc, podem observar la funció organitzativa, en relació als avisos sobre l'estructuració de la pròpia novel·la que ens aporta el narrador:

> No sóc jo la primera dona carrinclona que escriu les seves memòries. Encara que això no són memòries, sinó quatre impressions que no tenen cap interès (~~DH~~, 59)

El narrador ens avisa en diverses circumstàncies de la voluntat d'oferir els continguts de la història a partir de la forma del diari íntim. En alguna ocasió el narrador ens avisa de l'allunyament d'aquesta estructura discursiva; pensem, per exemple, en el fragment adés assenyalat del capítol XII "Així dirien les notes de societat..." (~~DH~~, 79).

En segon lloc, cal destacar la funció testimonial que la figura del narrador acompleix en la novel·la. Teresa, com a narradora, expressa sovint la relació afectiva amb la història narrada. Hem vist anteriorment diverses marques de subjectivitat en el discurs que s'originen en l'existència d'un narrador testimonial. Seguint les propostes de Josep M. Castellà en el llibre *De la frase al text* (1992), podem observar que la novel·la resultant, a partir d'aquestes marques, presenta un discurs subjectiu[343]. Les opinions de Teresa sobre la història apareixen en present verbal, un element lingüístic

---

[340] Vegeu Genette, "Funcions del narrador" (1972, 308-312).

[341] Podem llegir, per exemple, la interrupció que Teresa fa del diàleg entre els invitats a casa el dia de sant Antoni ("En veure que venia un cúmul de discrepàncies...", ~~DH,~~ 83).

[342] Ens referim a judicis que els narradors vessen sobre les opinions d'altres personatges, com és el cas de Teresa que després del dubte de l'enterramorts "Hem d'abolir el matrimoni perquè pel món hi ha quatre mal casats?" (~~DH,~~ 25), afirma que "l'home diu això de bona fe, ignorant que, compassius, l'acompanyen uns quants somriures" (~~DH,~~ 25), fent relació a l'engany que la dona li féu amb un altre home i que tots saben, incloen el lector a partir de les informacions de la narradora.

[343] Aquestes són les paraules de Castellà a les quals fem referència: "Quan el parlant es mostra d'una manera ostentiva i explícita, és a dir, quan es confessa com la font avaluativa de les seues afirmacions, dóna lloc a un discurs subjectiu" (pàg. 197).

clau per a la subjectivitat del discurs literari per a Soler/Trilla[344] (1989, 105), i van marcades per l'aparició de la deïxi de persona que crea una situació d'*embragatge*[345] o d'accelerament dels esdeveniments; podem veure afirmacions seues com "és bonic —*jo*[346] que sempre em *llevo* tard— de fruir —baldament sigui de tard en tard, trencant el costum—, l'airet fresc del matí i respirar aquest perfum de frenc que fa tot el poble" (~~DH~~, 45), on el testimoni personal supera l'afirmació genèrica de la mateixa protagonista, o bé "—I rient i com esperitat *veureu*[347] que s'allunya remugant raons i raonaments, mirant per darrera—darrera pels qui miren veient-lo desaparèixer—" (~~DH~~, 22), on expressa el seu judici sobre l'activitat d'altres personatges.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

L'estudi anterior de la modalització, atenent a la focalització interna observada, ens ha aportat diversos exemples de la subjectivització a què es sotmés el text. En podem destacar altres que reforcen la funcionalitat testimonial del narrador. Així en els capítols on la protagonista narra accions dels altres personatges, com és el cas del dedicat a la festa de sant Antoni, la descripció que fa dels esdeveniments presenta sovint la interrupció del mateix narrador com a personatge. Teresa, narradora i protagonista alhora, participa de la sessió espiritista, "obro la boca i amb les dents ben esmolades amb precisió i justesa mossego els dos índexs del pobre i esporuguit apotecari que llança un esgarip de dolor que fins a *mi em* trasbalsa." (~~DH~~, 93). Hem destacat en lletra cursiva la senyalització creada

---

[344] Aquestes autores destaquen aquest recurs de subjectivitat en una altra obra de l'escriptora, *La plaça del Diamant*.

[345] Vegeu Josep M. Castellà (1992, 185-193).

[346] Segons indica Castellà en el seu estudi, els deíctics converteixen un discurs narrat en un discurs en situació (1992, 191), és a dir, creen un segon plànol narratiu situat en el present, en la immediatesa del testimoni del narrador protagonista. En l'exemple citat, el canvi de la tercera persona genèrica (*és bonic*) a la primera persona actant (*jo que sempre em llevo tard*) evidencia el testimoniatge directe de la protagonista.

[347] Si seguim l'estudi de Josep M. Castellà (1992, 190), aquest deíctic respon a un plural de col·lectivitat, a través del qual la narradora s'adreça al receptor hipotètic del text. Amb la introducció de la segona persona del plural es transgredeix els límits del relat per endinsar-se en el segon plànol discursiu, a partir del qual rebem el vertader testimoni (subjectiu) de la protagonista narradora.

per l'aparició dels deíctics de persona que ressalten la participació del narrador en l'acció produïda. Aquesta actualització ve reforçada per l'ús del present com a verb narratiu, encara que Teresa recrea un fet passat.

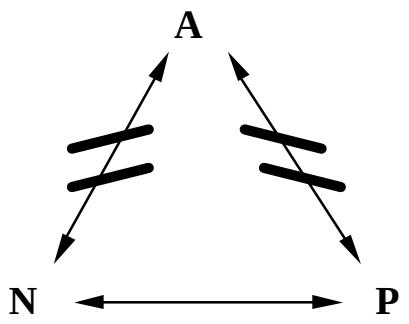
D'igual manera succeeix en anterioritat quan la narradora insinua també la voluntat d'executar una acció a partir de la descripció dels fets d'un altre personatge, una descripció que ja hem vist anterioment: "el jutge s'anava eixugant la closca assegut en un recó i somrient beatíficament; *m'*han vingut ganes de posar-li un lliri a la mà i fer-li dir un vers com els que feien dir a *mi* pel mes de Maria." (~~DH~~, 80). Notem l'ús del deíctic de persona (*em*) que introdueix la perspectiva narrativa de la descripció. Aquest fragment és també susceptible de ser analitzat com a exemple del recurs anomenat per Maingueneau i Salvador com a **relleu discursiu**[348] (1995, 59-72), en tant que alterna en un mateix text formes verbals perfectives (pretèrit indefinit *han vingut*) i formes imperfectives (pretèrit imperfet *anava*). Segons aquests autors, els escriptors empren aquesta alternança per tal de distingir dos nivells narratius: el primer, representat per l'imperfet, relatiu a les formes pròpies del relat, on hi ha una amplificació descriptiva que alenteix la velocitat discursiva; el segon, representat per l'indefinit, relatiu a les formes pròpies del discurs, on s'hi accelera la velocitat per tal de fer avançar els esdeveniments.

Com a conclusió de l'anàlisi anterior sobre la veu narrativa de la novel·la, plantegem ara la interessant aplicació de Genette, del llibre *Ficción y dicción* (1991), als tres nuclis que considera centrals en la perspectiva narrativa[349] (A autor, N narrador, P personatge):

---

[348] La proposta d'aquests autors és originària del concepte posar en relleu de Harald Weinrich (*Estructura y función de los textos en el lenguaje*, 1974, Ed. Gredos) que malhauradament no hem pogut consultar sinó a partir de les citacions esmentades.

[349] Genette fa la seua proposta després d'apuntar que "resulta molt temptador explotar més les possibilitats que crea aquesta relació triangular" (1991, 65).



La figura resultant és la pròpia d'una **ficció homodiegètica**, caracteritzada per la coincidència entre la figura del narrador i la del protagonista. Per contra, l'autor no és el mateix que el narrador o el personatge. La novel·la estudiada pertany al grup que Genette (1991, 67) defineix com a relat ficcional, on A i N pertanyen a entitats diferents. Hi ha, per tant, una voluntat implícita d'oferir amb una gran immediatesa la veu narrativa del protagonista ja que coincideix amb la figura del narrador. L'autor, que es troba en el rerafons de la informació, es manté al marge d'aquesta identificació.

Finalment, pel que fa a la concreció del **narratari** en la novel·la, hem tingut en compte les propostes de Gérard Genette[350] en *Nouveau discours du récit* (1983, 90-93) i la teorització sobre el concepte que ha fet Gerald Prince en l'article "El narratari"[351] (1973; Sullà 1996, 154-157) per a dissenyar el destinatari del discurs emanat pel narrador, una figura que en ~~DH~~ està doblement representada per les veus narratives alternades dels dos

[350] Genette, en el capítol XVIII d'aquest llibre, complementa i contrasta la teoria de Gerald Prince sobre el concepte esmentat.

[351] Coneixem aquest article a partir de la seua traducció en castellà inclosa a l'antologia d'estudis sobre la novel·la que ha publicat l'any 1996 Enric Sullà sota el títol *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX* (pàg. 151-162).

protagonistes [NI (1 i 2)]. Això provoca, en primer lloc, una duplicitat destinatària. És així que podem concebre també dos narrataris intradiegètics distints[352] [NTI (1 i 2)], que arran de la peculiaritat estructural del llibre, estructurat com si fos dos diaris íntims, es concreten en els dos mateixos narradors. Això és, els autors dels diaris, narradors interns de la novel·la, escriuen per a si mateixos. Aquesta és la representació gràfica de l'equivalència narrador-narratari intradiegètic de la novel·la:

NI (1) [Teresa] ————————————————> NRI (1) [Teresa]

NI (2) [Ell] ————————————————> NRI (2) [Ell]

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

No obstant això, el destinatari del discurs dels narradors és un narratari extern. Podem parlar-ne, doncs, d'un narratari extradiegètic (NRE) que podem fins i tot reconstruir a partir de les referències que podem destriar del text.[353] En primer lloc, hem de tenir en compte que, encara que l'estructura general de la narració segueix la forma del diari, els narradors afegeixen sovint informacions complementàries que no caldria inserir-les en un escrit que inicialment no té un destinatari intradiegètic. Aquestes anotacions o impressions personals del narrador són adreçades al narratari extradiegètic del relat. Pensem, per exemple, en anotacions que intercalen el discurs reportat de la narradora que hem vist anteriorment, com és el cas de la descripció de la infantesa que fa Teresa: "recordo l'instant d'apropar-me amb les altres companyes —*jo*, la més bonica, era pretensiosa quan era menuda— al peu de l'altar" (~~DH~~, 53). El NI de la novel·la vol que el NRE tinga les dades suficients per tal de reconstruir

[352] Genette (1972, 313).
[353] Pel que fa a la reconstrucció del narratari a partir dels senyals del narrador, ens hem basat en la proposta de Gerald Prince en l'article anteriorment citat (pàg. 154-157).

l'evolució psicològica de la protagonista[354]. Destaquem la inserció del senyalitzador deíctic de persona (*jo*) que delimita amb major facilitat el canvi de plànols discursius. En aquesta línia hem d'interpretar també expressions dubitatives com la indicada en la frase "he llegit *no sé on* que el matrimoni és la tomba de l'amor" (~~DH~~, 128), aquestes justificacions semblen anar dirigides a un receptor del missatge que pot dubtar de l'autenticitat de l'afirmació de la protagonista; d'aquesta manera el narratari rep un sensació major de versemblança i de seguretat.

Amb tot, dins del conjunt de les informacions subministrades pels narradors al narratari, un dels indicis més importants d'aquest NRE és l'apel·lació directa al narratari que el protagonista masculí fa en el capítol XIII a través del pronom personal de segona persona del plural (*us*):

> L'altra nit, no puc oblidar-ho, ja feia estona que ens havíem ficat al llit —cal que *us* digui abans que, tot i no ésser-ne el temps, ací sempre hi ha mosquits; diu que a l'estiu formen veritables exèrcits, però ara, encara que no tants, sempre em zumzegen dos o tres; es veu que són els pares de tots: grossos, boteruts, negres, inflats, sempre a punt de fer el gran àpat— doncs, en el moment de fer el que tot home fa en un moment semblant (~~DH~~, 96-97)

Un altre senyal destacable que ens hi fa localitzar el NRE és l'existència d'abundants preguntes retòriques o pseudopreguntes que llancen els narradors. Es tracta de qüestions construïdes perquè el narratari puga reflexionar sobre els conceptes que es planteja interiorment el protagonista. Hi ha un exemple interessant que adés hem vist, quan Teresa expressa el seu desig de convertir-se en home i diu: "Què puc fer? Què podria fer?" (~~DH~~, 59). Fixem-nos que la doble pregunta reforça la direccionalitat cap al narratari, que provoca alhora una reincidència en la temàtica plantejada: Teresa es troba en un moment fort de crisi i enyora l'alliberament i la fortalesa que creu veure en els homes. N'hi ha d'altres exemples; per

[354] Un altre exemple interessant és l'explicació següent que fa el narrador masculí al narratari:

exemple, les preguntes que acaben amb l'expressió per la tristesa del pas del temps en el capítol XVII de l'acció A7 ("Potser la lluna besa les campanes, i els camps, i el campanar majestuós... Qui em besa a mi? Qui em besarà a mi? L'estimo...", ~~DH~~, 116), o les diverses qüestions que es planteja Teresa a l'inici del capítol XXX ("Què diria el meu marit si sabés la veritat del que em passa?, ~~DH~~, 148).

Hi hem trobat també algun cas de negacions adreçades al narratari que el narrador llança en un intent de reforçar les reflexions que interiorment hi fa. Pensem en la frase "Però escric tot el que em passa pel cap. No: tot no." (~~DH~~, 59). A partir de l'expressió d'aquesta doble negació el NI contradiu l'afirmació anterior, ja que s'adona de la incorrecció que havia comés.

La inserció de confidències que el NI de la novel·la ofereix al NRE és també un recurs que ens ajuda a caracteritzar-lo. Així, per exemple, després d'explicar el NI les estratègies i els paranys que fa l'apotecari per a fer les medecines, afirma que "Això, com és natural, no ho sap gairebé ningú" (~~DH~~, 12). Teresa es mostra així contenta de difondre els coneixements particulars que té sobre els altres personatges.

Les senyals destriades ens fan construir un narratari extradiegètic de grau zero, segons la diferenciació que planteja Gerald Prince (1973; Sullà 1996, 154), en tant que no hi ha referències específiques que ens possibiliten la construcció d'un retrat del narratari.[355] Aquest fet és una conseqüència directa del plantejament estructural de la narració, a partir de

---

El marit encara no havia arribat del cafè i ja eren més de les set; he plegat de fer feina, si es pot dir que començo a fer-ne —aquest home enlloc d'anunciar demanant un passant, hauria hagut de demanar un senyor de companyia— (~~DH,~~ 66)

[355] Tan sols podem intuir lleument alguna de les característiques generals d'aquest narratari: es tracta d'una persona sensible a les transformacions interiors dels personatges i que gaudeix en el descobriment dels petits secrets que la protagonista va oferint en les seues declaracions.

les formes del diari personal en la majoria dels casos, ja que "la ficción de la intimidad exigirá que el diarista haga abstracción, en lo posible, del destinatario" —en paraules de Del Prado *et al.* en *Autobiografía y modernidad literaria* (1994, 259)—, la qual cosa no impedeix que "no exista por su parte una necesidad de justificaciones explícitas" (pàg. 259). La concepció indefinida del narratari no és un fet estrany en la literatura de Rodoreda, ella mateixa afirma en l'entrevista que fa a M. Teresa Vernet en la revista *Clarisme*[356] (núm. 9, 16.02.33), que cal "escriure per a no dir res", és a dir, no dirigir-se directament a un destinatari potencial del text literari, de tal manera que "fa que jo cregui que aquells que em llegeixen pensin: «Per què escriu?»". L'autora intenta marcar la separació amb el destinatari lector.[357] El NRE de ~~DH~~ és un destinatari còmplice dels pensaments dels narradors protagonistes que esdevé testimoni alhora dels canvis experimentats en les seues evolucions psicològiques respectives. Amb aquest narratari els protagonistes contrasten les reflexions i les idees que redacten al seu diari.

[356] Consulteu l'edició crítica de T. Muñoz Lorente (1992, 525).

[357] En el pròleg de la mateixa entrevista, Rodoreda afirma que "detesto els escriptors que volen fer el graciós", en referència a aquells que criden constantment l'atenció del destinatari.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

2.2 *Del que hom no pot fugir*[358] (1934)

La novel·la va ser publicada per les edicions de *Clarisme* l'any 1934, la mateixa editorial que es feia càrrec de la revista *Clarisme*, on l'escriptora treballava en aquesta època. Una ressenya literària del mateix any de Maria Ballester[359] qualifica la novel·la de "reeixida", "d'aquells llibres que es llegeixen del començament a la fi sense deixar-los, i que es rellegeixen després capítol per capítol, assaborint el dramatisme i la poesia de cadascun.". L'autora de la ressenya considera que a la novel·la "tot hi és encertat; tant la manera de tractar l'assumpte i de relatar els fets passats i presents, com les descripcions i detalls que ambienten la novel·la." (*Clarisme*, vol. II, núm. 30, 12.05.34, 4).

La segona novel·la que publicà Mercè Rodoreda és una obra protagonitzada igualment per una dona que, segons Carme Arnau, presenta un important paral·lel amb la vida de l'escriptora, a partir de la relació amorosa establerta amb el tutor, força semblant al seu matrimoni amb l'oncle (Arnau 1992b, 28), una afirmació que sembla contrastada amb les paraules de Maria Ballester en la ressenya de la novel·la "per això tot el dramatisme de la novel·la de Mercè Rodoreda, pesa damunt d'ella i a ella sola envolta" (Ballester 1934, 4).

Per la seua banda, Mercè Ibarz destaca el títol, de clares ressonàncies melodramàtiques, com un "homenatge a les novel·les de Víctor Català, autora que admirarà tota la vida" (Ibarz 1991a, 39). Carme Arnau en *Introducció...* considera el títol del llibre com a "connotatiu en un doble sentit: d'una banda indica que la protagonista no pot defugir el desencís enfront de la vida, i de l'altra, que aquest desencís és inherent a l'edat

[358] L'estudi ha estat fet sobre una còpia de la novel·la aconseguida a l'Ateneu de Barcelona.

adulta femenina." (1976a, 39-40). En el pròleg de l'escriptora a la novel·la ~~CM~~ (1936) esmenta que la novel·la té "un títol gramaticalment incorrecte segons el prestigiós gramàtic i escriptor C. A. Jordana.[360]".

L'escriptora publicava en la revista *Clarisme* l'u de novembre de 1933 (pàgina 2), mesos abans de la publicació de la novel·la, un article on es descriu un viatge per la població del Coll de Nargó, a l'Alt Urgell.[361] Com veurem més endavant, els paral·lelismes entre la descripció de l'article del poble, i fins i tot els personatges, ens permeten completar l'anàlisi de la novel·la.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

2.2.1 La història. Els esdeveniments

2.2.1.1 Argument (la fugida de la dona)

La història de ~~HNF~~ se centra en una dona òrfena que abandona Barcelona per tal d'oblidar la relació amorosa establerta amb el seu tutor, amic del pare, que està casat. Ella se'ns mostra com una persona sensible que gaudeix amb la literatura. Per tal d'acabar amb la relació establerta, se'n va de la gran ciutat, Barcelona, i inicia una vida rural que té com a objectiu la represa de l'equilibri emocional i l'oblit del passat. La fugida té lloc a l'inici de l'estiu i la jove se sent feliç de la decisió presa. El mateix

---

[359] La ressenya de Maria Ballester és un text que lloa excessivament la novel·la de Rodoreda, una col·laboradora clau de la revista i de l'editorial on es publica. Malgrat la subjectivitat dels comentaris, per l'època en què fou escrita, contemporània a la novel·la, conté observacions valuoses.

[360] Recordem que l'escriptora va publicar l'entrevista "Ganes de parlar amb C. A. Jordana" en *Clarisme* el 25.11.33. Realment, Jordana fou un escriptor tingut en compte pels joves escriptors del moment; cal fer atenció a l'article esmentat en la introducció que publicar l'any 1925 "Escursió de plaer pels camins de la prosa catalana", on es feia un balanç de la literatura catalana en el primer quart de segle i de les mancances productives del gènere novel·lístic en aquesta època.

[361] Segons el reportatge de Rodoreda, el poble és "un miler escàs d'habitants". L'*Enciclopèdia Catalana*, en l'entrada corresponent al poble (vol. VII, pàg. 443), localitza 858 habitants en el cens del 1930 (623, l'any 1991). El poble ha alterat algun dels costums o dedicacions assenyalats per l'escriptora en aquella època, com ara l'exportació de fustes pel riu i l'agricultura de secà; arran de la construcció del pantà d'Oliana, hom s'hi dedica a l'agricultura de regadiu.

causant de l'afer, l'amant, aprova la decisió ("Et desitjo que siguis molt feliç i que puguis fugir del que vols", ~~HNF~~, 7).

En l'inici del viatge l'anònima protagonista gaudeix amb la contemplació de la natura. Tan prompte arriba al poble, s'allotja a l'hostal que hi ha prop de la carretera i comença a conéixer diversos habitants de la localitat: els propietaris de l'hostal, la noia del molí, la padrina del molí, dues *mossetes* de cinc a sis anys, etc.

La contemplació de l'horitzó li recorda la ciutat on vivia, Barcelona, a partir de la qual enyora la relació amb l'amant. Es narra tot seguit el moment del trencament i la decisió de la seua fugida. Tot seguit la protagonista ens descriu el medi natural del poble, situat a la vora del riu Segre. Més endavant es troba la padrina de la Cinta, la noia del molí, que li conta l'origen de la malaltia de la jove. La protagonista troba així un paral·lel dels fets que li han ocorregut anteriorment: la Cinta embogí després de ser trencar la relació amb un home casat que estiuejava al poble, una vegada havien marxat junts durant un mes.

La protagonista enyora progressivament l'estimat. Fins i tot, després de rebre una carta seua, decideix inútilment tornar. Amb tot, reconeix que "cada dia es va afermant més aquesta voluntat meva, aquesta decisió, aquest desig de voler creure que tot s'ha acabat" (~~HNF~~, 76).

Els records del passat la duen a evocar la seua infantesa. Un fet colpidor, "la mare va morir quan jo encara era ben menuda" (~~HNF~~, 80) que marca l'evolució dels primers anys de vida, com reconeix ella mateix "la casa quedà buida; buida del tot" (~~HNF~~, 84). La jove deixà els estudis i es dedicà a l'atenció de la casa, tot arraconant-se "en l'amor del meu pare" (~~HNF~~, 85). En morir aquest, el seu soci va ser nomenat tutor de la

protagonista. Ella, en fer els dènou anys, manifestà l'amor que hi sentia "sense paraules, però. Una gran abraçada i una besada als llavis ben dolça" (~~HNF~~, 94).

Hi arriba al poble Cèsar, un rodamón que va perdre la seua companya sentimental a causa de l'atac d'un ocell. Tots dos tenen un debat encés sobre la condició de la dona en la societat.

Poc temps després rep la visita del seu tutor-amant. Ella se sent bé, protegida, i gaudeixen d'uns dies al poble, on reflexionen de la nova situació plantejada. Però més endavant ell marxa amb la seua família. La protagonista inicia així un procés de degradació psíquica on l'"horroritza de pensar que en la soledat de la tarda, lliurada als meus pensaments" (~~HNF~~, 147); desconfia dels habitants del poble i se sent a desgrat amb si mateix.

Un marxant de mal aspecte apareix pel poble. La protagonista presencia l'intent d'abús sexual que fa a la Cinta. Finalment la noia del molí apareix morta, com també el seu gos Xut, presumptament assassinada pel marxant que desapareix. Tot seguit la protagonista es troba malalta i inconscient gairebé un mes, "m'han dit que he tingut febre, que he desvariejat, que estic molt feble, que gairebé no tinc pols, i que el metge diu que em cal molt de repòs." (~~HNF~~, 160).

Amb la vinguda de la tardor, el poble es transforma. Ella reconeix que "em canso" (~~HNF~~, 170). És conscient del seu canvi, "tot em fa tristesa" (~~HNF~~, 172), afirma. Al mateix temps, la veïna té un nen que ben aviat mor, a causa dels problemes del part. Poc abans ha conegut la història del fill de la mestressa de l'hostal, que morí a causa d'unes febres. Enmig de tanta

desgràcia, hi troba una mena de resignació de la seua situació: “I després de veure el que vist encara no sé ésser feliç?” (~~HNF~~, 176).

Finalment, la degradació psíquica de la protagonista provoca un seguit de visions i de reaccions que la condueixen a un possible suïcidi.

2.2.1.2 Funcions, accions i seqüències de la història

~~HNF~~ pot ser considerada com una novel·la on s’alternen per igual distints tipus de funcions que configuren l’entramat de la història explicada. L’escriptora és plenament conscient d’aquesta voluntat fragmentadora, de tal manera que substitueix una possible subdivisió en capítols per la fragmentació en petits fragments textuals de l’obra resultant. Trobem així setanta-sis apartats que reflecteixen l’alternança entre les funcions desplegades per la història.

Hi ha, per tant, un **nucli central**, el desig de fugida de la protagonista per tal de trencar amb el passat, a partir del qual es desenvolupen les distintes funcions distributives que donen cohesió al discurs resultant. Aquest nucli central es representa en altres nuclis secundaris que guien l’evolució de la narració, tot alternant-se amb fragments que exerceixen la funció de **catàlisi**. Aquestes darreres funcions alenteixen el progrés de la història, presenten una descripció normalment externa de les sensacions i de les vivències de la protagonista. En aquesta novel·la els fragments que segueixen la funció de catàlisi són gairebé més nombrosos que els corresponents als nuclis funcionals.

Podem establir els següents **nuclis** que desenvolupen el nucli principal esmentat: la fugida de la dona de Barcelona al poble (apartat[362] 1), el contacte amb el nou espai natural (ap. 3), el coneixement dels habitants del poble (en diversos apartats), el coneixement de Cinta (ap. 10), els records del passat (en diversos ap.), el coneixement de Cèsar (ap. 34), l'arribada al poble de l'amant (ap. 38), la mort de Cinta (ap. 58) i el suïcidi plantejat de la protagonista (ap. 76).

L'alternança entre els nuclis i les funcions de catàlisi es produeix d'una manera sistemàtica que possibilita l'avanç del relat i l'alentiment d'aquest per tal d'augmentar el coneixement de la nova realitat descrita en el nucli. Així, per exemple, els ap. 10 i 11 signifiquen la incorporació de "la noia del molí", que crida l'atenció de la protagonista perquè "de tota la gent que m'ha saludat des que sóc aquí és la qui ho ha fet més amablement" (~~HNF~~, 24), i la descripció de la jove boja. Per tal de reflectir la complementació de les dues funcions correlatives, l'autora ha fet començar els dos apartats amb les mateixes paraules "La noia del molí" (~~HNF~~, 24).

Els apartats que despleguen la funció de catàlisi sovint aprofundeixen correlativament en la descripció del nucli aparegut anteriorment. D'aquesta manera després d'arribar la protagonista a l'hostal del poble, trobem tres apartats seguits que incideixen en la descripció minuciosa de l'espai conegut (~~HNF~~, 13-22). Les descripcions resultants segueixen un ordre intern que afavoreix la recreació completa de la realitat esmentada.[363] Com diu Roland Barthes (1966; Sullà 1985, 80), les funcions

[362] Des d'ara anomenarem *apartat* cadascuna de les setanta-sis subdivisions de la novel·la. Hi emprarem l'abreviatura *ap*.

[363] Podem llegir la descripció de les cases del poble: "negres, amb balcons de fusta que cauen, guarnits de panotxes de gra lluent; hi ha una font a la plaça, paradís de la mainada; hi ha a la plaça, una església sense cap mèrit artístic" (~~HNF~~, 52). Com veiem, hi ha un ús d'anàfores o d'estructures paral·leles amb la finalitat d'inventariar bé el conjunt.

de catàlisi són com una mena de "zones de seguretat" on l'autor estén les dades que considera complementàries a l'exposició del relat. En la nostra novel·la les funcions de catàlisi segueixen aquesta intencionalitat, ja que amplien les informacions que el lector hi té de la realitat narrativa. L'autora regeix un gran nombre d'aquestes descripcions d'una intencionalitat objectiva, amb un intent de fugir de la possible subjectivitat de la veu narrativa representada per la protagonista; dins de l'explicació de l'hostal, en l'apartat 7, llegim la descripció següent: "penjat de gairell, damunt la pica, un mirall de marc negre-verdós s'entreté a desfigura tot el que dintre seu es reflecteix, i al seu costat, una entrada esquifida deixa pas cap a la cuina enfosquida que no aclareix una menuda finestra oberta damunt la carretera." (~~HNF~~, 17), on observem la manca absoluta de senyalitzadors deíctics corresponents a la veu narrativa i una centralització de les accions en els propis objectes descrits ("una entrada esquifida deixa pas cap a la cuina") que prenen la funció sintàctica de subjecte. La descripció d'accions de persones sovint presenta també aquesta intencionalitat objectiva; en la descripció de les accions de la Cinta, l'autora escriu que "ella es frega també els peus i les cames; en ajupir-se li lluen els cabells; untats de greix li cauen a blens. Surt. Es posa bé les faldilles. Asseguda a terra es fica les espardenyes." (~~HNF~~, 126). La descripció objectiva provoca una construcció sintàctica senzilla, on les frases són breus i no hi ha subordinació dels verbs enllaçats.[364]

Les **informacions** són les primeres **funcions integratives** que destaquen. Rodoreda inclou enmig de les descripcions de la narració diverses dades objectives que integren les diverses parts del relat, en tant

[364] La subordinació és substituïda per l'ús dels dos punts. Vegem l'exemple del paràgraf "A fora plou. Les roques del pujol són groguisses: tenen color d'aram que la pluja enfosqueix. Regalima l'aigua pels vidres entelats. El cel és fosc: plou sense parar." (~~HNF~~, 173), on la puntuació equival a dues proposicions subordinades adverbials causals. La descripció objectivista d'alguns fragments de la novel·la ens fa pensar en una possible influència del llenguatge cinematogràfic.

que situen en el context intern necessari per a la posterior interpretació del text. Els exemples són nombrosos, però podem fixar-nos en els més rellevants. Observem com la narradora introdueix per boca de la protagonista informacions complementàries, anteriors en l'actualitat del moment descrit, que reforcen la percepció del fet assenyalat, com és el cas de l'afirmació sobre l'hostal del poble "abans, quan no hi havia més que traginers i carreters, hom s'hi guanyava una mica bé la vida; però, un cop envaïren les carreteres autos, camions i autocars, el negoci finí" (~~HNF~~, 13), on el deíctic temporal *abans*, situa el lector en una realitat anterior a la descrita, a partir de la qual s'inicia la informació afegida. Les informacions prenen normalment formes pròpies del discurs descriptiu, tot realitzant una funció de catàlisi, en tant que alenteixen l'evolució de la història a causa de la descripció relativa a algun dels elements del nucli anterior.[365]

D'igual manera que en l'anterior narració, les informacions sobre els personatges apareixen sovint entre guionets, intercalades enmig de l'exposició general de la narradora ("una capsa de galetes que fou plena i nova —regalada espontàniament per un amic que va treure la rifa—", ~~HNF~~, 15; "una taula de fusta blanca tapada amb una roba de tul groller [...], de panxa enlaire, perquè la roba fou cosida cap per avall, sense tenir esment de la direcció del dibuix—", ~~HNF~~, 19). Es tracta de continguts que remeten a situacions externes i anteriors a la història desenvolupada en la novel·la, el coneixement dels quals amplia la visió de la descripció que té el narratari o destinatari del relat. Hi ha també informacions on la narradora ressalta la condició especial dels personatges, com és el cas de l'hostalera, de la qual coneixem que "trafegueja per la cuina" (~~HNF~~, 33) i tot seguit s'hi inclou l'opinió de la protagonista entre guionets "—A casa ella és la mestressa de debò—" (~~HNF~~, 33).

[365] Pensem, per exemple, en la descripció física de Xut, el gos de la Cinta, de la pàgina 26.

La informació cotextual també es desenvolupa a partir de la reproducció de les paraules directes de la narradora dirigides a d'altres personatges. Aquest és el cas de l'explicació de les dues *mossetes* veïnes que la jove es troba passejant pel poble, a les quals s'ha adreçat preguntant-los "Sou d'aquí vosaltres?" (~~HNF~~, 37). Quan coneix Cèsar, després d'assenyalar que "ha sopat amb nosaltres" (~~HNF~~, 97), desenvolupa també la funció integrativa de la informació on ofereix les dades objectives suficients per localitzar i entendre la funcionalitat del personatge en la història. En una línia semblant hem d'interpretar la introducció d'informació sobre els personatges dins de la narració de fets; ens referim, per exemple, a l'explicació de la padrina de la Cinta sobre l'embogiment d'aquesta, "ho ha relatat d'una manera natural, freda, sense emocionar-se ni poc ni molt. [...] La Cinta *era* menuda quan la seva mare va morir" (~~HNF~~, 56). Hem destacat la forma verbal de l'imperfet per destacar la seua funcionalitat lingüística: la introducció d'una forma del pretèrit imperfet significa el pas del plànol narratiu al descriptiu, és a dir, l'abandonament d'una funció de nucli per entrar en una funció de catàlisi, de descripció d'un fet passat que condiciona el moment actual, en aquest cas l'origen de la malaltia de la jove.[366]

La introducció d'informacions reforça també alguns dels efectes que l'autora vol crear en el lector, com és el cas del dramatisme i d'atracció envers personatges desvalguts; la veïna de l'hostal pareix un fill amb moltes dificultats, "li han hagut de treure amb ferros" (~~HNF~~, 170), i tot seguit incorpora entre parèntesi les paraules següents: "el marit és a França que encara no ha tornat de les veremes, únic camí de salvació per a no

[366] Maingueneau/Salvador (1995, 42) consideren l'imperfet com una forma que correspon a la interesecció entre els dos sistemes enunciatius [discurs i relat]". La introducció de l'imperfet en el text assenyalat pot interpretar-se, doncs, com una remissió a l'esfera del relat, és a dir, al plànol més propi

morir-se de gana a l'hivern" (~~HNF~~, 171). La inserció de la informació entre parèntesi obeeix a la voluntat de l'autora per completar i cohesionar la història exposada en la novel·la.

El segon tipus de funcions integratives que distingeix Roland Barthes (1966; Sullà 1985, 78-83) és el dels **indicis**, un element força utilitzat en aquesta novel·la. L'autora sembla decidida a reforçar la cohesió de la història narrada, de tal manera que contínuament trobem nuclis que avancen fets futurs i que completen la sensació de globalitat que es desprén del text. Podem interpretar aquests recursos com a elements diafòrics catafòrics que, en paraules de Lozano, Peña Marín i Abril en *Análisis del discurso* (1997, 49), "situados dentro del texto reenvían a elementos anteriores o posteriores del mismo con los que serán correferenciales, constituirán la coherencia interna del texto".[367] Un dels exemples més significatius és la referència constant al que serà l'avaluació de la història[368], una confirmació del títol de la novel·la: la protagonista no pot fugir del passat que rebutja; així des de la pàgina 49, en relatar el comiat entre el tutor i la jove, aquest li pronostica que "tot el que faràs per tal d'oblidar-me serà en va". Aquesta afirmació esdevé un indici o auguri de l'evolució posterior de la història que es repeteix en diversos moments

Els senyals finals de bogeria de la protagonista també semblen avançats per indicis anteriors. En la pàgina 43 l'apartat en el qual la jove manifesta per primera vegada un enyor convençut per la vida que duia a Barcelona, acaba amb la interrogació "Com és que hom pot embogir?", un presagi inequívoc del desenvolupament final. A poc a poc, els indicis

---

de la història, on "el procés es presenta en el seu curs, sense atendre a la seua finalització" (Maingueneau/Salvador 1995, 38).

[367] Evidentment les figures anomenades com a indicis per Barthes, remeten al terme catàforic, és a dir, a la remissió a elements posteriors del desenvolupament textual. Josep M. Castellà (1992, 168) indica que la catàfora està centrada en la deïxi i l'organització discursiva.

semblen dirigir la degradació psíquica de la jove la qual reconeix que "de vegades se'm fan estranyes les meves tristeses. *Temo* una anormalitat que no em puc explicar" (~~HNF~~, 130). Destaquem l'ús de la primera persona del verb témer com un indici de la interiorització de l'evolució negativa creada. El passeig vora el riu amb l'estimat també presenta diversos indicis que avancen els fets futurs; així, s'hi destaca que "el pont [del riu] no té baranes; m'he apartat. M'he agafat al braç d'ell; si queia... L'aigua tan negra deu ésser molt fonda... Després de morta suraria; potser les canyes m'agafarien... Suraria gronxant-me..." (~~HNF~~, 136) i poc després que "en mirar el riu he vist una ombra que baixava i el remolí de l'aigua l'ha xuclada i se l'ha beguda" (~~HNF~~, 137), dues imatges que posen nerviosa a la protagonista i que presagien la fi tràgica de la seua vida. La sensació de caiguda s'esdevé més endavant en dues ocasions en les quals la protagonista afirma que "no és pas el primer cop que m'esdevé... no em deixi's" (~~HNF~~, 142) i que "tinc, constant, la sensació que caure daltabaix. Rodolaré com aquella mata d'argelaga que el vent empenyia..." (~~HNF~~, 186).

A les acaballes de la novel·la l'aranya esdevé un símbol amb funció d'indici.[369] Poc després d'eixir la protagonista de la malaltia que l'ha tinguda un mes dormint, apareix a la casa una aranya que l'hostalera mata ràpidament, tot dient que "duen desgràcia les aranyotes" (~~HNF~~, 162), en referència a la mort del seu fill que vingué també regit per l'aparició d'aquests invertebrats. La relació aranya-mort sembla presagiar novament el terrible destí de la protagonista, un fet que s'insinua amb les paraules de l'hostalera "A veure què ens durà aquesta!" (~~HNF~~, 167).

---

[368] En l'anàlisi de l'estructura veurem que en les parts destriades, l'avaluació correspon al reconeixement per part de la protagonista del seu fracàs en l'intent de fugida (~~HNF~~, ap. 52, pàg. 145).

[369] Igualment, hem de tenir en compte el canvi d'aspecte de l'espai, en acabar l'estiu i venir la tardor (ap. 63), s'hi presagien també els fets futurs.

Pel que fa a l'evolució psicològica dels altres personatges, hi ha també diverses afirmacions que constitueixen indicis de l'agreujament posterior d'alguns dels seus trets més identificatius. Així, quan es descriu la infantesa de la Cinta, s'hi indica que "amb aquella imaginació exaltada, una imaginació de tretze anys, creia que, algun dia, en entrar a la cova, les dones blanques la cridarien" (~~HNF~~, 57), la qual cosa ens avança la possible tendència a l'embogiment de la jove, una vegada trenca amb l'amant amb el qual havia fugit. La Cinta, com llegim poc més endavant, quedarà per sempre amb una mentalitat pròpia dels tretze anys. La descripció física que la padrina fa de la Cinta també sembla presagiar el seu futur: "Ella era gairebé una dona i tenia tota la bellesa de la joventut i *aquella* tristor als ulls que li encomanava una mena de sensualitat" (~~HNF~~, 60). Podem destacar la funcionalitat de la paraula marcada amb la lletra cursiva com un element de referència anafòrica o cotextual, en tant que remet a un estat anterior del personatge i reforça alhora la funció d'indici de la frase indicada.

La relació amorosa amb el tutor també ve anticipada pels indicis que la protagonista facilita en descriure la seua imatge: "*m*'imposava una certa temença el seu aspecte baronívol [...] i *aquella* superioritat i *aquella* dosi d'equilibri que aconsegueixen d'assolir les persones de voluntat ferma, *em* produïen un gran respecte" (~~HNF~~, 90). L'ús del deíctic de primera persona, com també el demostratiu amb funció anafòrica, reforça la direccionalitat de la conseqüència de l'acció futura que és presagiada: ella, la primera persona narrativa, sofrirà les conseqüències. D'una manera semblant també s'anuncia la mort del pare, arran de la contraposició amb l'aspecte òptim de l'ambient del dia en el qual morí: "Feia un dia bo. Molt de sol, molta de claror i molta joia en mi. El jardí de l'Ateneu semblava alegre, i, les orenetes, boges, xisclaven per dalt dels terrats assolellats, i baixaven al

jardí a dur alegria a les palmeres" (~~HNF~~, 91-92). L'omnipresència del sol pot interpretar-se com un senyal de la mort del personatge, amb tot el que representa per a la protagonista: la dependència futura del tutor en desaparéixer la figura del pare. És interessant destacar la interpretació simbòlica del sol en moviment, un sol clar i d'efectes immediats en la protagonista, que fa Jean Chevalier en el *Diccionario de símbolos* (1969) com a una imatge de l'atracció de l'ànima cap a la figura de l'amant, que "torna contínuament la seua mirada i el seu pensament cap a l'ésser estimat" (Chevalier 1969, 556). El paral·lel amb la mort de la Cinta és complet, ja que a la pàgina 125, una vegada la boja havia desaparegut, la troben "a baix del riu. Duia clavat al pit, un gira-sol enorme. Les fulles li feien pessigolles al mentó; això la feia riure"; el gira-sol o l'heliotrop simbolitzen per a Chevalier (1969, 556) el sol giratori o la llum mòbil que naix de la font solar. Tenim, doncs, un mateix referent simbòlic per a configurar un mateix indici, la mort de dos personatges. Observem com en els dos casos l'efecte del sol i del gira-sol (una figura relacionada amb l'astre) és contradictòriament beneficiós, provoca "joia en mi" i "pessigolles al mentó".

Els indicis acompleixen com hem vist una funció integrativa de la història. Possibiliten la consecució d'una lectura dirigida al fracàs últim de la protagonista. Són, doncs, els elements que lliguen internament els nuclis conceptuals i que potencien la intriga o l'interés del lector pel desenvolupament dels esdeveniments.

Els nuclis conceptuals destacats es concreten al llarg de la novel·la en una relació d'**accions** que fan possible la història narrada. Hem observat les accions següents que corresponen amb l'ordre següent d'aparició:

A1 Ella se'n va de Barcelona

A2 Arribada al poble i a l'hostal

A3 Coneixement dels habitants del poble. Coneixement de la Cinta

A4 Enyorament de Barcelona. Record i enyor de l'amor del tutor

A5 Descripció del poble

A6 Records de la infantesa

A7 Cèsar arriba al poble

A8 L'amant arriba al poble

A9 Reconeixement del fracàs: fugir del passat és impossible

A10 Desequilibri psíquic progressiu de la protagonista

A11 Mort de la Cinta

A12 Opció pel suïcidi de la protagonista

Els **actors** que duen endavant les accions podem agrupar-los en dos blocs segons siga el seu lloc d'origen. En primer lloc, estan els protagonistes, originaris de la ciutat: ella i el tutor amant. El segon grup el formen els personatges que habiten el poble: els propietaris de l'hostal, la Cinta, la padrina de la Cinta, Cèsar, el marxant que mata la Cinta, etc.[370]

Pel que fa als **actants**, és a dir, el paper que desenvolupen els personatges, podem agrupar els actors anteriors en les relacions establertes següents:

?? Ella, l'anònima protagonista, és el SUBJECTE principal de la història que intenta trobar la felicitat a partir de la fugida del passat. És també la DESTINATÀRIA de les atencions de l'amant tutor i OPONENT a la muller legítima de l'amant.

?? El tutor amant és l'OBJECTE de l'amor de la jove i, a la vegada, DESTINADOR de les atencions cap a aquesta. És l'ADJUVANT a la tendència social del matrimoni cap a l'adulteri. És també l'OPONENT a la recerca de l'equilibri que percaça la protagonista.

?? Cinta, com la resta d'habitants del poble, és l'ADJUVANT de la tendència al desequilibri psíquic de la protagonista. És també la DESTINATÀRIA de l'acció agressiva del marxant.

[370] Rodoreda cita diversos personatges que coneix la protagonista en la seua estada en el poble. Només destaquem aquells que tenen un tractament discursiu considerable.

?? L'espai natural del poble és també ADJUVANT del desequilibri de la jove.

?? Cèsar és ADJUVANT de la tendència del matrimoni a l'adulteri, en relació a la visió masclista que té de la dona. És OPONENT a la recerca de l'equilibri de la protagonista.

?? El marxant és el DESTINADOR de l'agressió contra la Cinta. És també OPONENT a la recerca de l'equilibri de la protagonista.

L'anàlisi **seqüencial**, derivat de l'aplicació de la proposta de Maingueneau/Salvador del llibre *Elements*... (1995, 151-158), ens ofereix la progressió temàtica que tot seguit representem, on T_1 esdevé la base de la història: el desig de fugida dels fets passats que presenta la protagonista al llarg de tota la novel·la. Aquest és l'esquema resultant.

$T_1 > R_1 [A_1]$

$T_1 > R_2 [A_2]$

$T_1 > R_3 [A_3]$

$T_1 > R_4 [A_4]$

$T_1 > R_5 [A_5]$

$T_1 > R_6 [A_6]$

$T_1 > R_7 [A_7]$

$T_1 > R_8 [A_8]$

$T_1 > R_9 [A_9]$

$T_1 > R_{10} [A_{10}]$

$T_1 > R_{11} [A_{11}]$

$T_1 > R_{12} [A_{12}]$

La història es construeix amb una progressió de tema constant, on l'evolució de les seqüències obeeix a les repeticions o remes (R) corresponents a les informacions adquirides o assumides referides a les informacions noves o accions (A), les quals són producte d'un mateix tema (T) originari. D'aquesta manera, encara que el tema general es manté constant, l'aparició de diverses noves informacions (A), que complementen

el T_1, afavoreixen el progrés del relat.[371] El resultat és la seqüencialització contínua de les unitats que configuren el relat.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[371] En aquesta línia és interessant reproduir les paraules de Josep M. Castellà del llibre *De la frase al text*, que en referir-se a la importància de la progressió de la relació T-R (tema-rema), diu "un text que no aporti cap informació nova no té cap rellevància". (Castellà 1992, 179).

2.2.2 Els personatges

A partir dels actants de la novel·la, hem analitzat els personatges més rellevants per a la consecució de la història. La protagonista indiscutible del relat és la jove anònima que intenta fugir del seu passat, marcat per la relació amorosa amb el seu tutor, del qual també desconeixem el nom. Quan inicien la seua relació tenen l'edat de 19 i de 38 anys respectivament.

Comencem per la protagonista. A l'igual que la protagonista de l'anterior novel·la tenim escasses informacions sobre el seu **retrat** físic.[372] Es tracta d'un personatge referencial del qual coneixem progressivament característiques del seu interior que matisen la percepció que tenim de la seua manera de ser. El coneixement que tenim del personatge és directa, a través de la informació que ens reporta ell mateix, ja que condueix la veu narrativa general de l'obra. Així sabem que pertany a una família acomodada,[373] atés el treball empresarial del pare, i que una vegada queda òrfena manté la seua posició social i econòmica. A l'inici de la novel·la, coneixem que té una minyona, Roser, que l'ajuda a preparar les coses per al viatge. Ella se'ns presenta com una jove culta, que li agrada llegir,[374] encara que no li plau estudiar[375], gràcies al qual ha assumit una certa formació.[376]

---

[372] Fins i tot, la no concreció del nom dels protagonistes, pot interpretar-se com una conseqüència més de la voluntat de l'escriptora de no definir externament el personatge. El lector ha de centrar-se únicament i exclusiva en la percepció de l'evolució interna del personatge. Podem participar de la interpretació de Mieke Bal en *Teoría de la narrativa* on confirma que amb la simple delimitació del gènere és suficient per anomenar un personatge: "tota menció a la identitat del personatge conté informació que limita altres possibilitats" (Bal 1987, 91).

[373] En la pàgina 82 es presenta el pare com un empresari estalviador i la mare com una dona amb moltes despeses a causa de les atencions a la seua imatge.

[374] La lectura és per a la jove una font de coneixements i d'equilibri psíquic, un fet que és obstaculitzat pels problemes produïts en l'exterior. Fixem-nos com la mateixa protagonista, després de la tornada de l'amant a Barcelona, reconeix que "jo volia llegir i no podia concentrar l'atenció en les lletres menudes que es feien negres com si a cadascuna, els hagués caigut una gota de tinta al damunt." (~~HNF~~, 152).

[375] La jove reconeix que la lectura era pràcticament la seua única distracció, de jove llegia "tot el que em venia a les mans, i vaig omplir-me el cap de novel·les. No sé si em fou un bé o un mal" (~~HNF~~, 87).

[376] No podem estar-nos de pensar en el paral·lel de "la noia jove, símbol dels nous temps" que Carme Arnau (1987, 6) localitza en les novel·les de l'escriptor coetani Carles Soldevila. Pensem, per exemple, en les protagonistes de *Fanny* i *Valentina* i en les germanes Rosa i Niní de *Moment musical* (1936).

També li és grat jugar a cartes, un joc que desenvolupa en el café del poble. Presenta unes creences religioses pròpies d'una persona de l'època.[377] En general, es presenta com una persona amb un gran dinamisme intern,[378] que fins i tot, moltes vegades no pot controlar les seues emocions en l'exterior; "són bones les llàgrimes" (~~HNF~~, 75), comenta després d'haver decidit per primera vegada tornar del poble a Barcelona.

Per contra, la construcció psicològica de la seua etopeia és força més definida. La protagonista de ~~HNF~~ és una dona òrfena, mancada de família, que recorda com "la meva mare va morir quan jo encara era ben menuda" (~~HNF~~, 80) i que "vaig arrenconar-me en l'amor del meu pare" (~~HNF~~, 85), qui "dos anys després de la mort de la mare" (~~HNF~~, 91) també va morir. A partir d'aquesta realitat, l'actuació de la protagonista està marcada per la recerca protectora dels familiars,[379] tot seguint l'ordre següent: la mare, el pare i el tutor. Quan aquestes aspiracions proteccionistes no són possibles, en desenvolupar-se l'amor amb l'última figura protectora, el tutor, l'única possible eixida és la fugida. En l'arribada al poble troba una protecció inicial amb la natura, ella mateix reconeix trobar-se "enmig d'aquest repòs dels camins, plens de pau i silenci, sota d'aquest cel perfumat de misteris, amb la companyia dels arbres que s'adormen bressolats pel davallar de l'aigua atorrentada que besa les pedres i que deixa enrera el que suara ha estimat" (~~HNF~~, 109).

---

[377] En diverses escenes de la novel·la hi trobem referències a la religiositat de la protagonista. Pensem, en primer lloc, en la defensa de les dones que fa amb Cèsar a partir de la història d'Adam i Eva (~~HNF~~, 100-106). Creu també en la providencialitat divina, de tal manera que en moments de crisi se li encomana (~~HNF~~, 107). Igualment, en conéixer la mort de la Cinta, se sent reconfortada en la creença de l'arribada de la jove al cel amb Déu: "Déu és en la terra, i Déu és en tu, perquè la seva misericòrdia és infinita com els espais sense fi" (~~HNF~~, 159). Ella creu que l'ànima de la Cinta "ha volat, i Déu l'ha acollida perquè és misericordiós" (~~HNF~~, 159).

[378] Recordem que el dinamisme intern dels personatges, amb l'exterioritzacció de llàgrimes, suor, etc., és un fet característic de les obres de Francesc Trabal, segons podem llegir en *Marginats i integrats en la novel·la catalana* (1925-1938) de Carme Arnau (1987c, 122).

[379] No podem estar-nos de pensar en el paral·lel observat amb la protagonista d'*El carrer de les Camèlies*, Cecília Ce, que segons la interpretació psicoanalítica de Joaquim Poch en *Dona i psicoanàlisi a l'obra*

Els orígens de la protagonista són factors que configuren una psicologia molt particular. La infantesa, amb la companyia de la mare, és una etapa de plena felicitat,[380] "tots quan som petits, som bons..." (~~HNF~~, 43), però, per contra, en la seua adolescència, segons ens explica ella mateix, va ser força conflictiva, una època que li "agrada de recordar i mai de tornar a reviure" (~~HNF~~, 113). De jove, "m'he perdut en aquest joc sense guanys tot un grapat d'emocions [...] i he tingut més d'un cop la soledat per amiga i la imaginació per companya" (~~HNF~~, 113). Reclosa a casa, i amb mancances afectives evidents, la jove viu tancada en el seu món d'imaginacions i de somnis. Progressivament, ja en l'edat adulta,[381] va desenvolupant mecanismes d'autoprotecció, basats en l'evasió de la realitat[382] i en la interiorització dels sentiments, fins i tot en l'expressió de l'amor que sent pel tutor.[383] Aprecia la resignació com a virtut[384] i està contínuament disposada a renunciar "a moltes coses, [...] a tot el que caldrà" (~~HNF~~, 72). En general, la tendència a la passivitat envers els problemes defineix el seu caràcter**;** el mateix títol de la novel·la fa presagiar la conducta de la protagonista. No s'enfronta al problema amorós plantejat, troba com a única solució la fugida i la mort com a ideal de vida:[385]

---

de Mercè Rodoreda (1987, 134), la recerca del refugi d'uns pares perduts presideix totes les seues actuacions futures.

[380] La felicitat de la infantesa de la protagonista es trenca amb la vinguda del desig amorós de l'adolescència. No podem estar-nos de trobar el paral·lel amb la pròpia experiència de l'autora. Rodoreda, com llegim en totes les biografies, i molt especialment en *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura* de M. Casals (1991a, 39-67), reconegué tenir una infantesa feliç, amb la vida peculiar del casal dels Gurguí, i una adolescència difícil, agreujada per la relació i posterior casament amb l'oncle Joan.

[381] Una vegada relatat el passat de la protagonista, ara es defineix "dissortada i irada contra tot i tothom" (~~HNF~~, 44), encara que voldria sentir-se feliç.

[382] En la pàgina 123 de la novel·la expressa la seua felicitat pel fet de no pensar en res sobre la realitat del moment.

[383] Així és com expressa la seua turbulència afectiva: "M'atordeix aquest meu amor. Per què he de sentir jo aquest amor intens, apassionat, immarcessible, per un home que mai podrà ésser meu?" (~~HNF~~, 145)

[384] Així ho expressa en la pàgina 55.

[385] El fet que les coses no canvien li fa pensar també en la vellesa com l'època prèvia a la mort. Així ho expressa en aquest fragment:

> Per a no fer-hi res, si voleu: per a anar-s'hi morint de mica en mica, anar-s'hi envellint... però poder fugir de la casa trista inhabitable... fugir del record del treball que cada dia espera, fugir

> Que bé que estic al llit... no moure-se'n mai, i sentir-se feble... acostar-se de mica en mica a la mort. Si ara venia li obriria els braços... morir-se ben jove, morir-me ara... (~~HNF~~, 161)

La desaparició de l'indret on s'ha esdevingut el conflicte, Barcelona, soluciona momentàniament la seua inquietud, però no definitivament, ja que ell, l'amant madur, la localitza al poble on s'havia refugiat i reprén el dubte envers la relació establerta. Ella mateixa reconeix a les acaballes de la novel·la el seu fracàs:

> Com més va més m'adono que no sóc més que una pobra dona que ha volgut fugir i que no n'ha sabut, que no ha pogut: i que, quan creu poder, és només abocant-se al pou de l'indiferentisme. (~~HNF~~, 177)

El record del temps passat es torna a fer present, la qual cosa provoca en la protagonista el revifament de l'angoixa i del patiment. Amb tot ella no pren tampoc cap altra iniciativa, fet que contrasta amb la iniciativa d'ell.

Malgrat tot, cal destacar que la jove planifica internament les seues decisions.[386] En l'inici de la novel·la, i per tant de la fugida, diu "he de saber fugir de tots els pensaments que es converteixen en obsessions. He de fugir de pensar..." (~~HNF~~, 9), d'on ressaltem l'ús de la perífrasi d'obligació (*he de saber*) amb la qual l'autora vol destacar la constitució de l'afirmació com un objectiu vital per a la protagonista, un desig que regirà les actuacions més immediates. Aquest objectiu és repetit per la jove fins i tot en els moments de dubte envers l'enyorament de l'estimat: "Enyoro el que he deixat enrera... l'enyoro a ell. Però l'oblidaré; faré tot el que podré per a oblidar-lo. No hi ha res millor que saber fugir del que no convé; jo vull saber-ne, i ho aconseguiré." (~~HNF~~, 31).

---

tan sols unes hores de la rutina per a caure en una altra no tan enutjosa, del migrat esplai que és anar al cafè. (~~HNF~~, 111)

[386] Tot això perquè la jove no vol "sofrir més" (~~HNF~~, 144).

La protagonista manifesta també una dificultat de comunicació entre els pensaments interns i el món extern on es desenvolupen les accions.[387] Sembla que hi ha una gran separació entre les dues esferes de l'humà, entre la base del coneixement, l'interna, i la material, l'externa. Així ens ho diu la mateixa protagonista, quan exterioritza el seu patiment de la manera següent: "I vaig plorar; sense grans escarafalls, sense grans sotracs; un plor molt de dintre, trist, molt trist." (~~HNF~~, 92). Davant de la dificultat de relacionar-se amb l'exterior i manifestar els propis sentiments, la protagonista se sent atreta per l'expressió singular que representen les mirades. A les acaballes de la novel·la observa un gat, que facilita la plasmació dels seus pensaments:

> Miola el gat sota la taula: sec, brut de dormir damunt el carbó de les golfes. Miola esporuguit, com si comprengués que no pot demanar massa. Mira enlaire, fixament, immòbil, espera... A les nits m'espanta; corre per la casa i, el seu trepig lleu, com de persona a l'aguait, em fa imaginar fins a esdevenir visibles per als meus ulls, ombres; ombres que avancen feixugues, tètriques, de mirar esfereïdor, que arreu em volten [...]. El gat, a les fosques, té els ulls fosforescents... (~~HNF~~, 185-186)

La mirada dels felins hi esdevé un model de coneixement de la realitat. Recordem que aquest animal es caracteritza per la facilitat a veure amb poca llum, especialment a la nit. L'exemple del gat,[388] que serà present en el plantejament final del suïcidi, simbolitza per a la jove la possibilitat de superar el tancament intern que pateix i de véncer en el conflicte personal plantejat.

D'una manera semblant hem d'entendre la sensació de por que sovint hi manifesta. Fins i tot malpensa dels habitants del poble que "enraonen d'amagat, m'espien; jo els veig" (~~HNF~~, 187). En general el

---

[387] La protagonista presenta greus problemes d'adaptació i de relació amb el món extern, constituït pel poble i pels seus habitants. Ella se n'adona en diverses situacions; per exemple, podem llegir el comentari que fa després de conéixer les "dues mossetes" de cinc anys: "Gairebé no han gosat mirar-me, com si estiguessin avergonyides d'haver enraonat massa amb mi" (~~HNF~~, 41). A les darreries de la novel·la sospita que tothom l'espia i la critica.

[388] Recordem que aquesta figura simbòlica també és present en la novel·la ~~AM~~.

record dels fets passats potencia aquesta sensació, per la qual cosa moltes vegades mostra el seu desig per fugir del passat. Llegim-ne un fragment representatiu:

> No pensarà res? No recordarà res? No sofrirà gens? Que bo que és de no pensar... no pensar que ets com mai no hauries volgut ésser... Qui és que, essent, pot no recordar? Si jo no recordava, que feliç que seria! Poder esborrar el passat, que tothora ens persegueix com qui esborra lleugerament el guix d'una pissarra (~~HNF~~, 64-65)

Finalment, cal indicar l'evolució psicològica del seu sentiment amorós, que és finalment, el factor més incisiu en el desequilibri final. En la novel·la la relació de les dones amb els homes esdevé conflictiva. Les agressions verbals cap al sexe femení són constants i especialment extremes en el cas de Cèsar, un italià nouvingut al poble, qui discuteix amb la protagonista per aquest tema.[389] Ella concep l'amor amb els homes des del principi que "mai no pot basar-se la pròpia felicitat en la infelicitat dels altres" (~~HNF~~, 47), per la qual cosa restringeix els seus sentiments envers l'estimat, atenent a la seua condició de casat amb fills, els quals poden trobar minvat l'amor del seu pare. Aquesta realitat la fa dubtar del seu amor, "no sé si el meu és un gran amor" (~~HNF~~, 77), però sí sap que "és més durador i més inextingible que els anomenats grans amors, que no són sinó una gran foguerada molt espectacular i prou. Potser si ell no tenia fills...[390]" (~~HNF~~, 77-78). Com veiem, la condició de *segona dona* no li agrada, la qual cosa la fa manifestar-se en contra del sobrenom seu *amant*, així que diu "em fa mal a mi mateixa d'haver de dir-me que no sóc, a despit de tot el que tu pugis objectar, res més que la teva amant. La dona que et fa

---

[389] Davant la pregunta que ella li fa sobre les dones, Cèsar contesta que "totes són per llençar al foc..." (~~HNF~~, 100). Tot seguit s'inicia el debat en el qual es farà un repàs dels tòpics masclistes de la societat; Eva és descrita com a l'iniciadora del pecat humà, enfront d'un Adam alat de semblances angelicals (~~HNF~~, 100-106).

[390] La defensa que fa de la relació del seu amant com a pare amb els fills, la duu a justificar el seu primer enamorament a causa del desconeixement de la seua condició familiar. En relatar els orígens de la relació, fa l'explicació següent:

> Si jo l'hagués vist a casa seva; prop del seus: la seva dona que potser m'hauria estat amiga, els seus fills, que haurien jugat amb mi, crec rotundament que res més no hi hauria hagut entre

d'amistançada, més o menys decent, més o menys noble, però amistançada... i prou!" (~~HNF~~, 122).[391] És, per això, que té com a objectiu fer "que sempre estimi els seus, que visqui per ells, que mai, i menys per culpa meva, no hagi de deixar-los" (~~HNF~~, 74).

És interessant destacar la revisió que Maria Ballester fa de l'argument (la història amorosa entre els dos protagonistes de la novel·la) en la ressenya crítica de 1934 assenyalada, ja que després de revisar els fonaments morals de la relació, seguint els principis ètics de l'època, dóna fins i tot una solució: "també, per tal de canviar el final, podria ell respectar els sentiments d'ella, i conformar-se amb una amistat platònica i serena". La comentarista sembla fer referència a l'afirmació de la protagonista després de decidir no destruir el matrimoni de l'amant: "seré en tot i tothora la seva amiga, la seva companya, en l'amistat de la qual, en l'amor de la qual no hi haurà, com no hi ha hagut, ni una espurna, ni un bri d'esgoisme" (~~HNF~~, 74). Una solució que es troba representada en la contemplació idíl·lica que enveja la protagonista en contemplar una parella d'enamorats mentre passeja per la carretera amb l'amant, dels quals afirma que "tenen tot l'aire d'uns enamorats platònics" (~~HNF~~, 132).

Tots els elements esmentats afebleixen la consciència psicològica del personatge que manifesta, al nostre entendre, un trastorn de *neurosi obsessiva*. Hi manifesta un seguit d'idees delirants que apareixen com a conseqüència d'una predisposició constitucional i que és relacionada amb les vivències del subjecte. Conserva íntegres, però, la intel·ligència, la memòria, la lucidesa de pensament i la capacitat de judici i de raciocini, a excepció de quan es reprodueix el tema delirant, que en el seu cas és

---

nosaltres, més que una bona amistat i una gran simpatia. Però jo no els coneixia... venia a casa sol, només ell i jo, a casa meva... (~~HNF~~, 91)

l'enfrontament a la soletat causada per la decisió de trencar amb la relació afectiva. Així, hi presenta moments de lucidesa entre les explosions del tema delirant, com podem llegir en la pàgina 193:

> *amb el soroll ha pujat l'amo. Ha entrat a la cambra* amb lluïssors als ulls: arrossega els peus, camina descalç... —He matat la dona... Si tu volies...—té un respir fatigós... em mira, em mira, foll de desig. [...] *Puja la mestressa.* Per què m'han dit que era morta? —T'he enganyat!— Ella li pregunta: —*On has deixat l'egua*, per què la deixes ajaçar-se al llit? A fe que ets ben boig... *Has vist? La forastera és boja... camina... camina... no sap on va*. Per què no la mates?

Hem assenyalat les frases que corresponen al plànol del deliri de la jove, provocats en la ment de la seua paranoia per aplicar el desequilibri de la seua relació afectiva amb l'amant a la relació que té amb els altres personatges que l'envolten. Ella mateix és conscient de les paraules "la forastera és boja" que enuncien els hostalers, la qual cosa reflecteix els moments de lucidesa que es troben enmig del deliri d'un paranoic. El trastorn la condueix a organitzar mentalment el seu suïcidi de la manera següent: "Em tiraré daltabaix del balcó. Rodolaré avall com la Cinta; tindré sang a la cara i el "duc" em buidarà els ulls." (~~HNF,~~ 193). Malgrat tot, la jove sent por de la seua decisió: "Tinc por... por... por... por... de tu [del gat que la contempla], de la muntanya que s'apropa... em vol colgar... Tinc por!!!..." (~~HNF,~~ 195). La neurosi obsessiva[392] en la qual desemboca finalment la dona s'origina a partir d'una depressió, motivada pel conflicte amorós, a partir de la qual apareixen idees obsessives,[393] autoreferències[394] i deliris que desemboquen en les tendències suïcides manifestades. Podem entendre ~~HNF~~, doncs, com la història del trastorn psíquic d'una jove que ja

---

[391] Malgrat aquest advertiment, la mateixa protagonista es considera més endavant com a "l'amant d'un home casat!..." (~~HNF~~, 145), tot reconeixent-ho "a desgrat de la meva resolució, l'amant d'un home casat..." (~~HNF~~, 145).

[392] Malgrat els paral·lels apuntats entre la protagonista i la Cinta, a partir dels deliris exposats en el relat, la jove molinera manifesta els símptomes d'una esquissofrènia maniacodepressiva.

[393] Hi presenta situacions d'ansietat a partir de la no admissió social de la relació establerta (l'amistançament amb el tutor), que li provoca un continu sentiment de culpabilitat i la construcció d'idees nihilistes (reduccions a l'absurd, no entendre les situacions externes).

[394] La protagonista se sent sovint el centre de les observacions i de les crítiques del proïsme.

des de la infantesa planteja problemes de relació personal[395] i que progressivament, amb l'element decisiu del conflicte amorós, presenta símptomes maniacodepressius, de tal manera que empra el medi com a mitjà d'expressió del seu malestar. La segona novel·la de Rodoreda és, per tant, un relat construït com a pretext per a mostrar l'evolució psicològica d'un personatge i els factors que condicionen, més aviat determinen, l'abocament a una situació determinada. En aquesta línia podríem fins i tot observar una influència del naturalisme que entenia que la novel·la havia d'explicar les lleis internes que regulen les manifestacions més ocultes de la realitat externa; seguir aquest moviment significa, segons sintetitza Manuel Llanas en l'article que dedica al naturalisme, dins de la *Història de la literatura catalana* (1984, 299-300), adoptar els mecanismes d'experimentació suficients per a situar els personatges i els col·lectius en situacions hipotètiques per tal d'anotar-ne les reaccions i variacions de conducta. Aparentment la novel·la de Rodoreda té aquesta intencionalitat, però l'excessiu subjectivisme de la interpretació del personatge que hi apareix, amb paral·lels i indicis que avancen la fi del drama, com també el mer paper condicionant de la natura, ens duu a afirmar que la influència del naturalisme en ~~HNF~~ és merament circumstancial i respon més bé a l'intent de l'autora de crear un relat psicologista amb caires costumistes, atenent a la prototipització dels personatges, que aporten a la novel·la unes conductes determinades representades per ells mateixos.

D'una altra banda, del conjunt d'actants anteriorment definit, podem destacar també **el tutor** de la protagonista i posterior amant. El coneixement que en tenim és gairebé d'origen indirecte, a partir de la informació procedent del narrador homodiegètic representat per la protagonista. Descobrim la seua existència als inicis de la novel·la, gràcies

[395] Recordem sinó la dificultat de comunicació que manifesta en els passatges de l'Ateneu.

a la presència d'un senyalitzador deíctic en la qüestió que ella li fa a Roser, la seua minyona: "Ah, escolta, no *t*'ha dit res?" (~~HNF~~, 6). La segona persona referida és l'amant, "Ell",[396] com és anomenat en diverses ocasions, sense que coneguem tampoc el nom vertader. La informació que ens ofereix l'autora sobre aquest personatge és escassa. Tan sols podem destacar les consideracions que fa sobre la dona, que l'allunyen del model més general d'home d'aquella època, en mostrar-se com un amant modern que respecta la decisió i la llibertat de l'estimada. Davant de la voluntat de la jove per trencar la relació, ell contesta que "si tu com a dona, creus sincerament que el teu pensament és millor que no el meu, et deixo, tot i doldre'm, en una llibertat absoluta" (~~HNF~~, 45), una reflexió que el duu fins i tot a plantejar-se el divorci per ser honest en els seus sentiments amorosos. La imatge que té de la seua estimada és altament positiva, de la qual destaca el seu caràcter decidit i conseqüent.[397]

Només podem destacar un tercer personatge del conjunt d'actants de la història; es tracta de la Cinta, la noia del molí. La mort de la mare va marcar també el seu caràcter; aquesta és l'explicació que en fa la padrina:

> La Cinta era menuda quan la seva mare va morir. Va morir d'un càncer a la matriu, i els sofriments que va produir-li ningú ni res no pogueren apaivagar-los. [...] Era jove. Tot just comptava trenta anys. La Cinta nou. Va quedar-li, de la mort de la mare que morí plena de coneixement, amb aquell esfereïment al rostre de veure la fi imminent, una tristesa que res, ni el temps, no feia minvar. (~~HNF~~, 56)

La Cinta assoleix un caràcter gairebé simbòlic i contrastiu, ja que hi representa el desig de fugida de la realitat que no ha aconseguit la protagonista de la narració. La jove boja viu aliena a la problemàtica del

---

[396] Fixem-nos com s'hi adreça la protagonista en relatar els moments previs a la mort del pare: "Ell vingué a cercar el pare i tots dos junts anaren al cafè." (~~HNF~~, 92).

[397] Aquesta és l'opinió de l'home: "Si el teu caràcter fos el d'una dona voluble tot estaria arranjat, creuria en una solució; però essent com ets, com a mi m'és tan grat que siguis, tot el que faràs per tal d'oblidar-me serà en va." (~~HNF~~, 49), la qual cosa no fa sinó presagiar el fracàs de la decisió de la jove.

poble, es troba immersa en la il·lusió de la vinguda del rei moro que la capturarà. Hi creu fermament en l'existència d'uns personatges ficcionals, les Encantades, producte de la seua imaginació: [398]

> [les Encantades] són boniques. Dones d'aigua que a les nits de lluna baixen i renten al riu. Diu que xicots que les han vistes s'han agradat d'elles. Talment com les sirenes que temptaren Ulisses els han temptats; i, en anar-les a descobrir dintre el misteri de la cova se'ls han fet tant seus que mai més ningú no els ha vists. Diu que veurem ombres que es belluguen, ombres que avancen i fan clara la foscor... (~~HNF~~, 138)

Aquestes *dones d'aigua* són un referent atractiu per a la protagonista de la novel·la en el seu procés d'evolució psicològica. Hi ha un antecedent evident d'aquesta figura simbòlica en la novel·la *Solitud* (1905) de Víctor Català; ens referim a la rondalla que el pastor narra a en Baldiret sobre l'ocell que és en realitat un captiu d'un rei moro que l'ha lliurat a les encantades, unes dones enigmàtiques que el retenen (*Solitud*, pàg. 82-83). A les acaballes de la narració, en manifestar-se els senyals del seu desequilibri psíquic, també les contempla:

> Han baixat les Encantades. Les he vistes. Eren blanques com un lliri i la lluna teixia fils d'argent als seus cabells, que els arribaven als peus. Cantaven la cançó del molí:
>
> Catric, catrac,
> Catric, catrac,
>
> i a poc a poc, sense tocar de peus a terra, baixaven avall pel caminet que de la cova mena al riu. (~~HNF~~, 190)

Com ja hem indicat anteriorment, els paral·lels entre la protagonista de la història i Cinta són evidents. Per una banda, queden marcades per la desaparició de la mare en els primers anys de la vida, en una infantesa feliç que enyoren des de l'edat adulta. La Cinta, una vegada es desenvolupa la seua malaltia, retorna definitivament a l'edat mental d'aquella època, "amb aquella imaginació exaltada, una imaginació de tretze anys" (~~HNF~~, 57). Si

[398] En el *Diccionari de símbols* de Jean Chevalier (pàg. 726) hem localitzat una interpretació interessant d'aquesta imatge; segons creences africanes, les muntanyes són freqüentades sovint per éssers fabulosos, esperits o forces ocultes que no convé destorbar. Aquestes llegendes assenyalen que el soroll i el cant de les muntanyes és un misteri incomprensible pels profans. Són llocs on no es pot accedir sense un guia.

els tretze anys són la barrera cronològica assenyalada en la Cinta com al límit de la infantesa, en el cas de la protagonista s'allarga aquesta frontera un any més:

> He viscut de mentides i en la soledat del meu desencís d'avui no puc deixar d'evocar les belles mentides, veritat passada, veritat que foren dels meus catorze anys... no voldria tornar-hi... m'agrada de recordar i mai de tornar a reviure. (~~HNF~~, 112-113)

La jove enyora l'època anterior als catorze anys però no voldria tornar-hi, ja que la reconeix com un moment de transició personal de conseqüències traumàtiques per al futur.

El segon paral·lelisme que podem destriar entre els dos personatges és el factor amor com a desencadenant del desequilibri psíquic. En el cas de la protagonista ja hem observat adés com es concretava aquest fet. Per la seua banda, la Cinta embogeix després d'haver fugit amb un home casat que estiuejava al poble i haver estat abandonada. És interessant destacar la condició de casat dels dos amants. L'amor i el sexe provoca, per tant, el desequilibri, i en últim cas la mort dels dos personatges femenins. En la Cinta la mort ve per mitjà de l'acció directa del marxant que n'abusa sexualment i després l'assassina.

L'autora localitza en el poble un grapat de personatges desvalguts que no fan sinó potenciar la situació de decaïment de la protagonista. Podem citar per ordre d'aparició una *mosseta* coixa que avança "saltironant com un ocell ferit [...] era bruna; els ulls brillants, dues atzabeges, i feia pena de veure-la tan bonica i coixeta..." (~~HNF~~, 13). La descripció d'un quadre de l'hostal ens aporta la imatge d'una "mare asseguda; les faldilles li arrosseguen per terra, els peus no se li veuen, i el vestit negre es tanca ran de coll. Té el mirar un xic desviat de l'emoció i a la boca aquella ganyota que *jo* li conec, produïda pel dolor" (~~HNF~~, 20); destaquem l'aparició del

deíctic de primera persona en tant que manifesta l'expressió del sentiment que regna en l'interior de la protagonista. Més endavant, hi coneixem "dues mossetes veïnes, de cinc a sis anys" (~~HNF~~, 37), una de les quals, "la més xerrairona em parla de casa seva, d'un germanet que tenia i ara és al cel: que era molt bufó, que ella l'estimava molt, que ja sabia de nedar, i tot just comptava quatre anys..." (~~HNF~~, 39). La imatge de Cèsar, l'italià nouvingut a l'hostal es concreta també com un humà desvalgut; la narradora ens explica que "fa anys anava amb una dona: com ell, espellingada i bruta. Viuen de misèria i els havia colrat el sol de tots els camins i sabien què és dormir sota la volta d'un pont, i fer camí i més camí sense trobar una mala font on apaivagar la set. [...] La misèria els havia apariat i només els desaparià la mort." (~~HNF~~, 95). La veïna de l'hostal presenta també un quadre familiar ben dramàtic: mentre l'home és a França a la verema, la filla, Maria, ajuda a la mare en el part d'un nou fill que ben prompte morirà. La imatge que la protagonista veu després del part és destacadament patètic: "[el menut] fa pena. És una carona roja, desfeta, desdibuixada, esgarrifosa, amb aquell esquinç a un costat del llavi. La mare m'ha esguardat amb els ulls lluents de plor. [...] No he pogut dir res d'*allò*.[399] D'aquell manyoc de carn que reclamava una vida que no li donarien." (~~HNF~~, 173). El dramatisme augmenta una vegada mor l'infant amb les paraules de la mare: "una boca menys; ja es veia que no podria viure... més li ha valgut..." (~~HNF~~, 180). La pobresa d'aquesta gent és tan gran que encara que la mare està malament, "ja han acomiadat el metge, que qui sap quan podran pagar" (~~HNF~~, 181).

Amb aquests personatges l'autora sembla voler reflectir la realitat de la població rural catalana en aquella època, on la pobresa i el patiment era més manifest que en els ambients urbans de Barcelona. La primera

[399] La cursiva pertany a la versió original. L'editor (o l'autora) vol destacar l'ús metalingüístic del

impressió que Rodoreda té dels habitants del poblet del Coll de Nargó, en l'article de *Clarisme* adés assenyalat, és que "la gent hi té un aire cansat" (*Clarisme*, 10, 2). Així mateix, com indica Carme Arnau en el llibre *Marginats...*, les obres d'un escriptor d'aquell moment, Sebastià Juan Arbó, estan plens de personatges "que viuen aïllats" (Arnau 1987, 6) i que estan "sovint malalts, que voregen la follia" (Arnau 1987, 58). Arnau, en *Introducció...* (1979c, 42) observa el paral·lel de la novel·la de Rodoreda amb la d'Arbó *Notes d'un estudiant que va morir boig* (1933), que presenten totes dues uns protagonistes que cauen finalment en la bogeria. La inclusió d'aquest tipus de personatges remet a una característica de la narrativa rural, desplegada durant el modernisme per autors com Víctor Català; Carme Arnau en *Introducció...* interpreta la influència de l'escriptora catalana com un producte de "la voluntat de la Rodoreda de relacionar aquest llibre amb un gènere concret i de retre-hi homenatge a la seva màxima conreadora que, a més, és una dona." (Arnau 1979, 40).

Després d'haver vist els personatges més significatius de la novel·la, hem d'indicar que n'hi ha d'altres, el coneixement dels quals l'obtenim a través de la veu narrativa representada per la protagonista. A diferència seua, no tenen un desplegament psicològic destacable, en canvi podem concretar el seu retrat físic. Per exemple, sabem que la noia del molí "té trenta anys. Ni alta ni baixa, més aviat bruna, i no gaire bonica. Té els ulls blavencs, i a voltes et sobta amb un gest decidit que contrasta amb el tarannà de l'altra gent del poble.[400]" (~~HNF~~, 24-25). D'igual manera, hi podem trobar una descripció de la seua mare (ap. 28) i del tutor amant (ap. 30).

Com hem vist, podem parlar-ne bàsicament d'un protagonista principal i de diversos personatges que executen un seguit de **relacions de**

---

demostratiu neutre, que reflecteix el rebuig que la narradora presenta envers la criatura moribunda.

complementarietat o d'oposició que afavoreixen la descripció psicològica del primer. El tutor, la Cinta i la gran majoria de les persones que coneix resulten *adjuvants* de la transformació de la jove; una **transformació** que, segons la classificació que Tzvetan Todorov fa en "Les categories del relat literari" (1966; Sullà 1985, 123), podem anomenar **lírica voluntària**, en tant que és el producte de l'acció del personatge en la lluita contra el destí. Així podem entendre que la vertadera responsable del canvi final de la jove és ella mateix, en rebel·lar-se contra el que sembla predestinat. Si no fos d'aquesta manera, la història podria haver acabat d'una altra manera, sense una transformació interna de la protagonista, com apuntava Maria Ballester en la ressenya de la novel·la de l'any 1934.

Tal com apuntàvem en l'anterior novel·la de Rodoreda, l'existència de la transformació interior de la protagonista ens duu a confirmar que estem davant d'un relat psicològic. Carme Arnau en *Introducció...* afirma que ~~HNF~~ "continua essent una novel·la psicològica però el registre de la prosa de l'autora s'hi ha ampliat considerablement" (Arnau 1979, 38).

[400] No podem estar-nos de recordar la descripció que Rodoreda fa dels habitants del Coll de Nargó, en l'article adés esmentat. "La gent hi té un aire cansat" (*Clarisme*, 10, 2) explica l'escriptora.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

2.2.3 El cronotopo

2.2.3.1 L'espai de la història

En aquesta novel·la l'espai es troba plenament sotmés a la percepció que en té el narrador protagonista. Aquesta característica s'adequa a la definició que Mieke Bal dóna de l'espai en l'assaig *Teoría de la narrativa* (1987).[401] Així, la narradora, davant l'espai que l'envolta, "l'observa i reacciona front a ell", amb paraules de Bal (1987, 101). D'aquesta manera podem entendre l'especial percepció que tenim del poble on es desenvolupa la història, un indret on tothom "viu conformat, resignat, amarat de tristors" (~~HNF~~, 70). La ressenya crítica de Maria Ballester de l'any 1934 destaca les observacions del context format per l'espai, que creen una ambient rural que "sap guanyar l'interés i la simpatia del lector".

Al llarg de la novel·la coneixem diverses dades sobre la població: es troba lluny de Barcelona, a la vora del riu Segre, envoltat de muntanyes;[402] és petit i la població hi viu penosament del treball al camp. Com hem indicat a l'inici d'aquest capítol, la imatge que rebem de l'espai narratiu recorda la descripció del viatge que Rodoreda va fer a Coll de Nargó (l'Alt Urgell) en el reportatge publicat en *Clarisme* (núm. 10, 2). La població es troba també a la vora del riu Segre, "que té el naixement sota del Puigmal, s'encarrega, amb la seva cinta blavenca,[403] d'embellir el paisatge que les muntanyes feréstegues, altives i indomables, fan rudes.". La imatge general de les cases és trista, especialment "quan els núvols s'ajeuen dalt dels cims,

---

[401] Aquestes són les paraules del crític: "la història es determina per la forma amb què es presenta la faula. Durant aquest procés es vinculen els llocs a certs punts de percepció. Aquests llocs, contemplats *en relació* amb la seua percepció reben el nom d'espai. El punt de percepció pot ser un personatge, que se situa en un espai." (Bal 1987, 101).

[402] En la pàgina 59 es parla de la serralada d'Albens, de Trubs i de la roca del Duc.

[403] És interessant destacar que en la novel·la s'utilitza el mateix referent, la *cinta*, per a referir-se al riu. Vegem la frase: "'aquest riu que ara es parteix en dues *cintes* que abracen una illa menuda" (~~HNF~~, 54).

quan cau la tarda, i quan, a les nits, hi xiscla el «duc»[404]". La descripció que Rodoreda fa de les cases del poble s'aproxima força a les cases descrites en la novel·la.

Un important nombre de capítols transcorre en un espai tancat: l'hostal on s'allotja la protagonista, que és descrit minuciosament des de la pàgina 6 fins a la 22, és el **microespai** de la història. Des de l'hostal, que és a la vora de la carretera, "dalt de tot, es veu el poble" i s'hi observen "els darreres de les cases fetes de pedra ennegrida pel pas continuat de tants anys" (~~HNF~~, 22); una imatge ben semblant a la que es descriu al reportatge "Coll de Nargó", on les cases es troben damunt d'un turó, tot constituint carrers "costeruts, empedrats",[405] i tenen "les façanes de pedra que ja no poden ser més brunes". A l'article es parla del desaparegut Hostal dels Espluvins, que fins l'any 1896 hostatjava carreters, traficants i comerciants. L'hostal es trobava entre el riu i la carretera i segons la llegenda del poble, a causa de la maldat dels propietaris (mataven els visitants rics, els soterraven a sota de la casa, i es quedaven amb els diners), una esllavissada s'endugué la casa, amb la dona i els fills, al riu. L'hostal de ~~HNF~~ presenta una localització semblant, encara que no presenta uns personatges tan malèfics.

Un altre element de l'espai de la novel·la és present en el reportatge de l'escriptora: el pont d'Espia o d'Espí, que uneix la població amb

[404] El mussol o duc és esementat també en diverses ocasions de la novel·la. En les acaballes de la novel·la, en el desvarieig de la protagonista, sent també com "xisclen els «ducs»" (~~HNF~~, 186) i poc més endavant, "ha xisclat el «duc» i les seves ales amples s'han estès damunt la muntanya, cobrint-la" (~~HNF~~, 191); aquesta és la mateixa imatge que llegim a l'article de *Clarisme*.

[405] En l'apartat 19 de la novel·la la protagonista ofereix una imatge semblant:

> Avui he pujat al poble. Hi he pujat per una drecera costeruda: un camí fet damunt la roca esquerpa. Des de dalt el poble, tot les muntanyes que mai no s'acaben i darrera de les quals en neixen de noves, amb una perspectiva de crestes i crestes sense fi, el riu amb la seva corba, el pla amb els camps vestits de cent colors, com un tapís de meravella, la línia fina de la carretera, tot, tot hi és més bonic. (~~HNF~~, 51-52)

Organyà. Conta Rodoreda en l'article que segons la tradició els carlins "després d'assassinar-lo, llençaren el cos del capitost Carles d'Espanya"[406]. El pont és present en la novel·la amb el mateix nom (~~HNF~~, 134); en passar-hi la protagonista amb l'amant, recorda la mateixa llegenda contada en el reportatge:

> El pont no té baranes; m'he apartat. M'he agafat al braç d'ell; si queia... L'aigua tan negra deu ésser molt fonda... Després de morta suraria; potser les canyes m'agafarien... Suraria gronxant-me... Carles d'Espanya, diuen que fou llançat pels carlins daltabaix del pont... Era llur capitost, però els traí... Com devia enfonsar-se en l'aigua negra! Potser, abans, el van martiritzar... Qui devia tallar-li el cap quan estava exposat el seu cadàver a l'església? El ventre inflat d'aigua, tot ell inflat de patir... (~~HNF~~, 136-137)

Rodoreda afegeix en la novel·la una informació que coneix per mitjà de l'obra literària de Pío Baroja, segons explica en l'article de *Clarisme*. L'escriptor castellà, després de demanar informació sobre la relació de Coll de Nargó i Carles d'Espanya al secretari del poble, per tal de documentar les novel·les *La senda dolorosa* i *Humano enigma*, amb "la seva imaginació exuberant, de bon novel·lista, creà i creà, sense brida ni mesura, fent anar el cap de Carles d'Espanya, que abans d'enterrar tallà, no se sap qui, d'Herodes a Pilats." En el desvariegi final de la protagonista es recrea aquesta imatge, tot fusionant-la amb l'existència ficcional de les Encantades (~~HNF~~, 190).

Les semblances assenyalades ens duen a afirmar que l'autora recrea en aquesta novel·la un espai físic conegut que degué colpir-la en la seua estada per a la redacció del reportatge del *Clarisme*. Coll de Nargó esdevé així l'espai de ficció suficient per al desenvolupament de la història de ~~HNF~~. Aquesta coincidència ens pot fer pensar en la simultaneïtat, o si més

---

Aquesta explicació ens confirma que l'hostal de la novel·la, a l'igual que el del reportatge es troba separat del poble, a la part baixa, vora el riu, ja que cal pujar-hi "per una drecera costeruda" (~~HNF~~, 51).

[406] La mateixa autora nega aquesta creença i anuncia que el cos de Carles d'Espanya va ser llançat al riu "un xic més amunt del susdit pont".

no proximitat, de la redacció dels dos escrits, la novel·la i el reportatge, un any abans de la publicació definitiva de la narració, l'any 1933.

Malgrat el protagonisme de l'espai rural, també podem parlar-ne ara de les referències a l'espai narratiu urbà, on els protagonistes han viscut anteriorment. La ciutat, Barcelona, és el contrapunt a la història de la novel·la. És l'indret on s'originà el conflicte del qual fuig la protagonista, que enyora fortament en els moments que recrea l'amor que sent per l'estimat: "Barcelona! Barcelona, allà, darrera la muntanya, a 180 quilòmetres...[407] quan de camí a fer per a tornar-hi" si ara podia... Barcelona, tan lluny d'aquestes muntanyes" (~~HNF~~, 41-42). Un macroespai on s'han desenvolupat les escenes prèvies a la història que ens ocupa. En els apartats corresponents a l'acció A5, les referències a la ciutat són constants i força concretes. La protagonista recorda especialment "les palmeres solitàries del jardí de l'Ateneu, la vida de sacrificis del meu pare" (~~HNF~~, 84); un lloc que representa el seu passat, la felicitat de la infantesa. Una vegada mor la mare la jove queda amb el recer del pare i "vaig aprendre d'estar-me sola a casa, quan les tardes se'm feien tan llargues, abocada al finestral del menjador, mirant aquell jardí de l'Ateneu que m'encomanava tanta melangia amb les palmeres de fulles com d'escarpidor que s'estiraven" (~~HNF~~, 85). El Liceu també apareix en les imatges de la infantesa de la jove, amb les tertúlies que el pare fa amb els amics al café de l'edifici. En general, ella mostra el record positiu que guarda de la ciutat, encara que a causa de la mort dels pares va perdre la possibilitat de viure-la més intensament, "Jo només coneixia les palmeres de l'Ateneu i els plàtans del pati del col·legi" (~~HNF~~, 88), expressa resignada. Novament

[407] Aquesta és una altra referència a Coll de Nargó com a localització exacta del poble on està la protagonista. Llegim l'inici del reportatge de Rodoreda en *Clarisme* (núm. 10, 2): "El poble. A 180 quilòmetres de Barcelona, a 77 de Calaf i a 33 de la Seu".

les palmeres de l'Ateneu representen el món espacial infantil, unes plantes situades a un jardí que esdevé simbòlic en anunciar la mort del pare:

> Feia un dia bo. Molt de sol, molta de claror i molta joia en mi. El jardí de l'Ateneu semblava alegre, i, les orenetes, boges, xisclaven per dalt dels terrats assolellats, i baixaven al jardí a dur alegria a les palmeres que romanien immòbils, ensuperbides d'altivesa i de superioritat. (~~HNF~~, 91-92)

Podem interpretar aquesta sensació d'optimisme que significa el *jardí alegre*,[408] com un senyal de l'alliberament que significa la mort del pare, amb la restricció de llibertat i de visió externa que representava la seua figura, una figura protectora com havia assenyalat la mateixa protagonista. Amb la mort del progenitor ella iniciarà una relació que afavorirà el coneixement de noves situacions i sentiments, l'alliberament del món interior que romania tancat; en definitiva, la consecució del propi destí al qual la vida la condueix. Barcelona es mostra com una ciutat activa, burgesa, on és possible la formació dels joves amb inquietuds i on es desenvolupen els conflictes lògics de les classes burgeses: societats, infidelitats, amors, etc. Una imatge que remet a la desplegada per escriptors de l'època com Carles Soldevila i Francesc Trabal, que creen obres eminentment urbanes i que presenten, en paraules de Carme Arnau (1987c, 90), "preocupació per Barcelona, sobretot pel seu present i esdevenidor, centrat en bona part en l'arquitectura que la conforma". En aquesta línia de contemporaneïtat i de modernitat hem d'entendre l'aparició d'elements actuals en el macroespai definit en la història: una guia automobilística (~~HNF~~, 15) o l'anunci d'un licor de moda (~~HNF~~, 17) en són dos bons exemples.

En general, la **funció** de l'espai en la història és bàsicament **referencial**, és a dir, representa un univers extratextual on es desenvolupa

la història. Aquest espai és sotmés a la descripció procedent de l'observació de la protagonista narradora, una observació que sovint esdevé minuciosa arran de l'aplicació de tots els sentits humans. Així, en la descripció de l'hostal, hi sent "soroll de cassons, de plats, d'atuells" (~~HNF~~, 33); sent "coure els ulls" (~~HNF~~, 99) a causa del fum dels cigarrets del Cèsar; escolta els ronquits de l'italià durant tota la nit, "uns roncs sorollosos, llargs, com si s'hagués d'ofegar" (~~HNF~~, 106); sent com la ràdio "escampa un to sensual la veu rogallosa d'una cupletista marsellesa" (~~HNF~~, 114); olora "una bravada asfixiosa de medecines, de brutícia, de misèria... instintivament, en entrar, m'he fet enrera; després m'he avesat a la fortor." (~~HNF~~, 172). Mieke Bal, en *Teoría de la narrativa*, apunta la importància dels sentits en la percepció de l'espai, ja que la seua participació pot condicionar les relacions entre l'espai i el personatge, el qual defineix així el *marc* on es mou.[409] Podem parlar d'una voluntat *impressionista*[410] que amplifica la qualitat descriptiva del relat, de tal manera que afavoreix la interpretació desitjada per l'autora en el lector.

L'espai narratiu desenvolupa també una funció narrativa. Atenent a la interacció entre l'espai urbà (lloc d'origen) i el rural (lloc transitori), podem observar la tendència narrativa a la figuratització d'un recorregut boomerang, això és, el pas d'un indret a l'altre per a tornar a l'inicial. Aquesta seria la situació de l'espai on es mou el segon protagonista, l'amant:

---

[408] En aquest sentit és interessant destacar la situació de les palmeres "immòbils, ensuperbides d'altivesa i de superioritat" (~~HNF~~, 92). Les palmeres són interpretades per J. Chevalier (1969, 796) com el símbol universal de la victòria, de l'ascensió, de la regeneració i de la immortalitat.

[409] Bal hi parla del *marc* com "l'espai en el qual se situa el personatge, o en el qual no està situat exactament" (Bal 1987, 102).

[410] Andrés Amorós, en el seu estudi *Introducción a la novela contemporánea* (1985, 227-230), destaca la interrupció de l'impressionisme com a tècnica literària en les obres del segle XX, una tècnica que desenvolupa, segons l'autor, el reforçament de les sensacions i dels sentiments en el relat de tal manera que la temàtica general esdevé la vida a través d'una sensibilitat. Amorós entén les produccions de M. Proust i de V. Woolf com a representatives de l'ús de l'impressionisme.

a > b > a

on *a* seria Barcelona i *b*, el poble. Però la novel·la gira entorn a la protagonista, i l'espai on es mou aquesta, malgrat la intenció d'alguns moments, no és el mateix. Ella va de la ciutat al poble per a trobar tranquil·litat i poder tornar una vegada haja superat el conflicte. La realitat és una altra, l'espai rural (*b*) és el dipositari de la major part de la narració, un lloc que sembla serà el definitiu. Per tant, podem concebre en el cas de la protagonista i, per extensió de la novel·la, l'esquema espacial següent:

a > b

Cal destacar, en tercer lloc, la **funcionalitat simbòlica** de l'espai de la novel·la, un element que esdevé en alguns moments, com hem vist anteriorment, actant de la història. D'una banda, el microespai interior veu reforçada la tendència a la reclusió, al tancament i a la soledat amb diversos símbols identificatius. Pensem en les mosques de les primeres escenes, que fastiguegen la protagonista exteriorment, alhora que ella se sent malament per la decisió presa; un esquivamosques intenta malauradament posar fi a la seua acció (~~HNF,~~ 18). Si la presència de les mosques caracteritza l'estiu en el qual s'inicia la novel·la, la fi, amb la vinguda de la tardor i de l'hivern, representa l'aparició d'una aranya, que sembla duu mals averanys, com indica l'hostalera (~~HNF,~~ 161-167), en recordar la mort del fill a causa de les febres, una mort anunciada per la presència d'una aranya. La jove se sent en tots dos casos, amb les mosques i l'aranya, malament; són una mostra de l'acció simbòlica de la natura que envolta el poble, que no fa sinó potenciar els seus sentiments de soledat i d'abandonament.[411] Un altre animal, el gat, que "a les fosques, es passeja" (~~HNF,~~ 22) esdevé també símbol de la soledat del microcosmos intern del personatge, un animal que

[411] Aquesta és la reflexió que hi fa sobre la influència de l'espai en què es mou respecte al seu desencís: "I encara maleeixo aquest poble? Gràcies a ell he après molt que no sabia." (~~HNF~~, 72)

la tradició relaciona amb les forces del mal[412]. Aquest felí acompanya la protagonista en diverses escenes de la història: en l'arribada al poble, en l'estada a l'hostal[413] i en la fi de la seua vida.[414]. El duc és un ocell que també és present en els moments de crisi interna de la protagonista, com hem indicat anteriorment; és l'animal responsable de la mort de la companya de Cèsar, encara que era "un «duc» més brau que els altres que no acostumen atacar" (~~HNF,~~ 96). Arran de la seua interpretació simbòlica, el mussol esdevé un paral·lel interessant de la mateixa protagonista; J. Chevalier en el seu diccionari de símbols de l'any 1969 assenyala que "el mussol és símbol de la tristesa, de l'obscuritat, de la retirada solitària i de malenconia" (pàg. 204), unes característiques presents en la nostra jove.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Per contra, hi ha també elements del **microespai exterior** que simbolitzen les ànsies de llibertat i d'obertura que manifesta la protagonista. Hi contempla les estrelles amb gran felicitat, "les que formen el Carro sembla que avancin en un galop foll" (~~HNF,~~ 11), manifesta en l'inici de la novel·la. Les estrelles, i en conjunt el cel, li proporcionen un recer segur, fet que reconeix en l'apartat 37[415] i 38 de la novel·la. La jove gaudeix amb la "nit neta i clara", hi observa "les estrelles, i la lluna, amagada darrera la muntanya d'Albens, escampa celística" (~~HNF,~~ 109). La protagonista plasma en el cel i els seus astres les ànsies de llibertat i de superació dels problemes, per la qual cosa expressa que "és una meravella estar tant per damunt del tot. Apropar-se al cel. Qui pogués tocar-lo només

---

[412] Chevalier (1969, 523): el gat "és un animal de mal auguri, capaç, diuen, de matar les dones i revestir-se de la seua forma.".

[413] És interessant destacar l'afirmació de la jove, quan decideix per primera vegada tornar-se'n a la ciutat, que "hauré de dormir aquí encara. Encara sentiré el trepig del gat." (~~HNF~~, 74). La figura del gat passejant per la casa es fa més omnipresent.

[414] En els últims moments ella exclama "Demà em mataré. [...] què farà, el gat? [...] sent l'aigua com em crida, gat? No em miris... Tinc por... por... por... por... de tu" (~~HNF~~, 195). El gat presencia, de la mateixa manera que en ~~AM~~, els últims moments de la crisi interna de la protagonista.

[415] Aquest és el significatiu fragment:

> m'ha trobat enmig d'aquestes muntanyes, enmig d'aquest repòs dels camins, plens de pau i silenci, sota d'aquest cel perfumat de misteris, amb la companyia dels arbres que s'adormen bressolats pel davallar de l'aigua atorrentada que besa les pedres (~~HNF~~, 108-109)

amb els dits" (~~HNF,~~ 138). L'aigua exerceix també una càrrega simbòlica semblant, "fa de bon beure l'aigua fresca" (~~HNF,~~ 22), expressa en començar la seua fugida, satisfeta perquè al nou lloc "el soroll del riu et bressa" (~~HNF,~~ 23).[416]

En general, podem parlar d'una funcionalitat expressiva de l'espai, de la natura com a símbol representatiu dels estats d'ànim de la protagonista. El poble descrit augmenta la sensació de patiment de la protagonista. En certa mesura, això és a causa del lloc, un població que es caracteritza per l'arcaisme de les seues concepcions socials, un "pobre poble que viu conformat, resignat, amarat de tristors." (~~HNF,~~ 70). A mesura que el coneix, s'adona de les situacions il·lògiques que es creen, com per exemple la crueltat amb les xiques, que no poden banyar-se per la seua condició sexual. Al poble, com hem vist, hi ha figures grotesques (com la Cinta), i llegendes i històries populars que condicionen la vida quotidiana dels seus habitants. La natura esdevé reflex de l'angoixa del personatge; el riu i l'aigua que duu es mostra com un mirall de la seua evolució, una imatge que es desprén de la reflexió següent:

> Tan gran et creus que tot ho pots? Què se me'n dóna dels teus anys? Veus el riu que es riu de tu? Et fa fer ganyotes... pobra muntanya, que creus poder-ho tot! L'aigua et trenca, et desfà en mil bocins, cada gota que llisca s'enduu un bocí de ganyota teva... i et creus gran! (~~HNF~~, 188)

L'aigua simbolitza, al nostre entendre, en ~~HNF~~ la imatge del record del qual ha intentat malauradament fugir la protagonista. Així ella vol endinsar-s'hi com a senyal d'integració en el conflicte personal, del qual no ha pogut fugir completament. Per a la protagonista el riu és el calaix on es troba continguda l'essència del seu problema, que malgrat tot, l'atrau poderosament. Aquestes són les paraules de la jove:

[416] Contradictòriament, el riu és el testimoni de la mort de la Cinta (ap. 59).

> Es creuran que sóc morta, i jo, cada nit, com les dones d'aigua, em passejaré per damunt del riu... L'aigua em farà... què? Sí; l'aigua... sents l'aigua com em crida, gat? (~~HNF~~, 195)

En general, s'usa l'espai natural per a reflectir l'estat d'ànim dels personatges. Així, per exemple, la padrina de la Cinta ens narra la història del desenamorament d'aquesta, "el vent empeny més de pressa l'aigua del riu avall, avall... el matoll d'argelaga rodolava..." (~~HNF,~~ 62). Les imatges cícliques, el moviment continu dels objectes naturals potencien la presència del passat en l'actualitat dels personatges. La padrina de la Cinta continua parlant, mentre "els coloms parrupegen dalt la teulada plena de molsa groga, del molí... una tirona blanca, ben blanca, s'apropa, té els ullets negres, té el bec groc com els gira-sols..." (~~HNF,~~ 62). El colom blanc, la puresa, l'equilibri entre els principis, té els ulls negres; l'interior de l'animal ens fa preveure un estat de desequilibri. La mateixa protagonista usa la natura per a expressar el seu estat d'ànim, així ho podem llegir en el fragment següent:

> el meu amor envers ell és tan gran que a res no és comparable? Comparable tot just a la immensitat d'aquestes muntanyes, a la seva ardidesa feréstega; comparable al que de més imaginàriament gran pugui haver-hi al món (~~HNF~~, 107)

Un altre element de la natura, la nit, té una càrrega simbòlica important, ja que potencia també el record. El seu significat és destacable en paràgrafs com aquest:

> He tornat a casa negra nit. Tot és perfumat i el vent em duu sentors desconegudes. És fosca la nit... tan fosca com els pensaments de la noia del molí. (~~HNF~~, 69)

En el fragment següent, l'aigua, el riu, contribueix una altra vegada a la destrucció del record, i alhora a la recerca de la felicitat: "No pensar. No pensar en res. Sentir. Només sentir: el sorollet del riu que suara baixa poc ple perquè no ha plogut gaire els darrers mesos" (~~HNF,~~ 9). Poc més endavant, la contemplació de la natura també alleugereix l'angoixa de la jove:

> Mirar. Veure el sol, tapat per les fulles menudes dels verms i els pollancres, entre les quals alena un ventet que els fa una manyaga, i que, en separar-les, adesiara, deixa caure un raig de sol que s'escampa en mil reflexos, que em fan cloure els ulls. Després, en obrir-los, una ombra negra, roja, hi dansa davant. (~~HNF,~~ 9)

La natura canvia alhora que els personatges. L'estat del riu evoluciona així des de moments de gran claredat fins a embrutar-se quan l'ésser que el contempla cau en la depressió: "Des que va ploure, el riu baixa tèrbol; l'aigua bruta fa camí avall, avall, sense aturar-se..." (~~HNF,~~ 32). D'igual manera la Cinta, als inicis de la narració, quan la protagonista sent encara la felicitat de l'alliberament i l'esperança de la fugida, vol abocar sacs de farina al riu. La farina blanca, neta, era per als sacerdots grecs i romans un senyal d'immortalitat. Damunt dels morts en posaven per assegurar la seua resurrecció (Chevalier 1969, 1024). Podem interpretat aquest desig com una voluntat perquè tot canvie, perquè siga superada la fase actual de la vida. L'aigua, el riu i la farina simbolitzen d'aquesta manera el canvi, la recerca de la tranquil·litat, la fugida del desequilibri. La pau interior.

La recreació d'un ambient, feréstec en molts moments, que acompanya l'evolució del personatge, és un fet que trobem a la narrativa de Víctor Català[417]. D'aquesta manera l'evolució de la protagonista de ~~HNF~~ i de *Solitud*, Mila, duen un perfil semblant, paral·lel a les manifestacions de la natura: la felicitat i el goig de l'arribada de l'heroïna rodorediana al poble una vegada ha iniciat la fugida, és semblant a l'alegria de Mila, recentment instal·lada a la nova casa de la muntanya[418]. La felicitat correspon en tots dos casos al temps propi de la primavera, on descobreixen, com expressa el narrador de *Solitud*, que "aquells

[417] Anteriorment ja hem assenyalat les opinions de Mercè Ibarz i de Carme Arnau sobre la influència de l'escriptora en aquesta novel·la de Rodoreda.

[418] Podem llegir en *Solitud* el fragment següent on s'expressa la sensació de la protagonista:

> Els primers dies de maig foren una meravella; tota la muntanya, embaumada de flaires, resplendent de clarors, plena de cantòries d'aucells, [...] amb totes les dolçors de verge i totes les alegries de promesa. Cada dia, al llevar-se, la Mila hi descobria un nou embelliment, no percebut el dia abans (pàg. 90)

embelliments es reflexaven en ella i que ella també, al compàs de la muntanya, feia una gran transmutació regressiva" (*Solitud*, 90). Als canvis de l'exterior, com llegim a *Solitud*, "responien, en lo interior, una plenitud exaltada de sentiments i una impressionabilitat tan soma, que a ella mateixa la desconcertaven per lo insòlits" (*Solitud*, 90). Per contra, en els moments de desequilibri intern de les dues dones, la natura es converteix en feréstega; la protagonista de Rodoreda, després de reconéixer la dificultat de seguir al poble amb l'amant, observa que "és trist aquí el riu. Té, a banda i banda, muntanya; l'ombra fa l'aigua verda, gairebé negra." (~~HNF,~~ 134), contràriament a la imatge idíl·lica de la natura en primavera que ha observat en els primers capítols. La muntanya representa en les dues novel·les l'element protector que sustenta moltes vegades la personalitat de les protagonistes.[419]

Finalment cal esmentar també la funcionalitat simbòlica de l'**oposició** entre els dos macroespais descrits en la novel·la: el camp i la ciutat. A diferència de la novel·la anterior de Rodoreda, la confrontació es resolt en favor de la ciutat; com hem vist, el camp és per a la protagonista el desencadenant del procés de degradació psicològica. La ciutat és contraposada com el lloc de la felicitat passada, el lloc d'on tot és positiu i bell[420], el lloc d'on procedeixen les persones cultes i amb formació, com els mateixos protagonistes o el metge, "que pujà de ciutat a exercir al poble proper" (~~HNF,~~ 180), que atén el dissortat part de la veïna. Tots aquests avantatges provoquen sovint l'enyor de la protagonista, que exclamarà:

[419] Així s'entén en els capítols XI (Mal de muntanya) i XII (Vida enrera) de *Solitud* i en els apartats 62 i 63 de ~~HNF~~, que coincideix en les dues novel·les en la vinguda de la tardor i l'hivern. En la novel·la de Rodoreda podem llegir aquesta significativa explicació de la protagonista:

> M'ajudaran les muntanyes que m'acullen, que són nobles i rudes, feréstegues i altives, amb aquella voluntat que només posseeixen els qui són forts i nets de pecat. Aquestes muntanyes m'ajudaran amb el seu exemple: m'ajudaran a aguantar totes les tramuntanades, a desafiar les tempestes, i a creure'm ben sola, i a sentir-me feliç d'ésser jo sola sense companyia de ningú per a desafiar-ho tot. (~~HNF~~, 168-169)

[420] Recordem que la Cinta li demana a la protagonista una nina per a juga amb la condició que siga de Barcelona (~~HNF~~, 128).

“Barcelona, tan lluny d’aquestes muntanyes” (~~HNF, –~~41-42). Ens sembla interessant destacar que la victòria o la preferència de la ciutat envers el camp en la tesi de l’autora, coincideix amb el rebuig que el noucentisme, com també els escriptors neonoucentistes dels anys 30, fa dels ambients rurals en les seues obres. Les novel·les localitzades en el modernisme, *Solitud* és un exemple, exposen el món rural com el preferent per als seus personatges. Rodoreda, com els escriptors de l’època, encara que recrea una història en un espai rural, anota els inconvenients d’aquest món, oposat a la civilitat del món urbà. ~~HNF~~ pot entendre’s com la novel·la rural on la ciutat queda elevada a la categoria de marc ideal per a la realització de l’ésser humà. Destaquem, finalment, que les dues pròximes novel·les de Rodoreda, que estudiarem més endavant, utilitzen un espai urbà per al desenvolupament dels personatges.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

2.2.3.2 El temps de la història

L'**època** en la qual es desenvolupa la història és el present en el qual viu la protagonista. Com la major part de les novel·les modernistes, noucentistes i postnoucentistes, Rodoreda tria el present com a forma d'oferir la immediatesa de la història al lector, la qual cosa reforça la versemblança de la narració, en aproximar el moment històric a la situació de la lectura. Malgrat tot, les referències al passat són constants, un passat del qual vol fugir la protagonista però malauradament no ho aconsegueix: el present, les coses actuals, no fan sinó actualitzar els records passats. La fugida, el pas al futur, és vist com un anhel, un fet només possible a través de la imaginació i del somni[421]. L'única fugida real del temps present que manifesta la protagonista és la imaginació "que m'esfereeix haver tingut" (~~HNF,~~ 112), que va engrandir "les emocions a una hora massa matinera" (~~HNF,~~ 112).[422]

A diferència de ~~DH~~, ~~HNF~~ presenta una **durada** més llarga, suficient per desenvolupar l'evolució psicològica de la protagonista,[423] concretament el temps comprés entre la primavera i la tardor, a l'entrada de l'hivern. No hi ha més dades que concreten el període de temps utilitzat, tan sols les manifestacions de la natura pròpies als canvis d'estació. Tenim, per tant, una **novel·la de desenvolupament** on els fets transcorren a mesura que avança el temps narratiu. Si seguim la proposta sistematitzadora de Mieke

---

[421] Fixem-nos el paral·lel tan interessant que crea l'escriptora amb la Cinta, una jove que fuig també del passat però que troba l'eixida al futur, la superació dels problemes, primer amb la imaginació i la bogeria, i després amb el suïcidi. La jove protagonista contempla tot açò sense poder trencar amb el sofriment del present.

[422] El somni provoca també una fugida del present, encara que la seua acció és caduca, ja que una vegada s'acaba es torna a la realitat, com bé indica la protagonista, "Què somiava? Que estrany que mai no pugui recordar què somio..." (~~HNF~~, 154), qui destaca alhora les possibilitats creatives dels momentes d'ensomni i de ficció: "Desconec les meravelles d'ensomni tan inútils i tan necessàries de balls i festeigs." (~~HNF~~, 112)

[423] Arnau (1979, 38): "en un breu espai de temps la protagonista passa de l'optimisme al pessimisme: és la corba ascendent i declinant de la tragèdia".

Bal (1990, 47-48), ~~HNF~~ es concreta de la manera següent com una novel·la de desenvolupament:

a) La història ocupa el temps narratiu que els esdeveniments exigeixen.

b) Els períodes de la vida dels protagonistes narrats es desenvolupen sense cap tipus d'el·lipsi. Les analepsis desplegades no fan sinó augmentar el coneixement que en tenim.

c) El significat global es construeix lentament a partir de la cadena d'esdeveniments de la història.

El temps presenta una **funcionalitat simbòlica** en relacionar-se amb diversos referents de la història descrita. El temps és considerat a la novel·la com un continu moviment imparable i accelerat. La protagonista té una visió despectiva del pas del temps, que el relaciona amb l'origen dels seus mals. Ella indica que "el temps fuig de pressa" (~~HNF,~~ 145), sense que puga fer res per aturar-lo. La fortalesa del temps augmenta l'angoixa del personatge, per la qual cosa vol controlar-lo, encara que és conscient de les seues limitacions. Així ho llegim en dues pàgines de gran intensitat, de les quals fem l'extracte següent:

> Dies... dies... dies... per què tants? Sempre iguals: trists, inacabables... dies i dies... freds; són llargues les hores de vetlla, i tots els dies no s'acaben mai... per què? Per què no d'una vegada? Sempre més, sempre més; mai prou. Jo diré prou. Qui és que no deixarà dir-m'ho? Qui pot llevar-me'n el dret? Són meus els dies, són meves les hores que visc. Per què no puc acabar-les? Ja acabaré; que s'esperin; què em demanaran? Comptes... comptes... comptes de què? Són meus. Tots els dies són meus i ningú no pot demanar-me comptes... un dia els acabaré! (~~HNF,~~ 184-185)

El mirall, a l'igual que en la novel·la anterior, apareix també com un símbol del present, contraposat a les imatges del passat. En aquest cas el riu és el mirall on la protagonista contempla les incidències del pas del temps. És així com observa l'evolució a què està sotmesa. Ella explica que "M'he mirat a l'aigua en travessar el pont. No m'he vist. L'aigua se m'ha endut el mirar avall, avall, fins al soroll de la resclosa. El mirar s'ha enganxat en el

petit saltant fet d'escuma." (~~HNF,~~ 136), una imatge que sintetitza el valor simbòlic de la autocontemplació en el mirall que configura l'aigua del riu.

Per últim, podem indicar el caràcter simbòlic de la distribució del temps en les estacions presents en la història. En la novel·la no hi ha referències concretes sobre el temps, no hi ha una cronologia establerta; per contra, el pas de les estacions condiciona el macroespai exterior i el microespai interior, com anteriorment hem assenyalat. A tall d'exemple, podem entendre el valor simbòlic de la tardor, en la darrera part de la novel·la, una estació en la qual "comença a caure el fullam dels arbres. [...] El vent els arrenca les fulles que cauen giravoltant" (~~HNF,~~ 169). Tot seguit es desencadenen un seguit de fets negatius: la mort del fill de la veïna i el possible suïcidi de la protagonista. La natura, en plena tardor, camí de l'hivern, simbolitza la seua degradació psicològica. Carme Arnau, en *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda* (1979), apunta la relació simbòlica entre la tardor i "la impossibilitat de resoldre els propis problemes" (pàg. 38).

2.2.4 L'estructura del discurs

2.2.4.1 Estructura del relat

~~HNF~~ no presenta tampoc una divisió en capítols, tan sols hi ha una divisió en fragments, indicats per asteriscs (***), que indiquen el canvi d'espai o de veu narrativa. Hem comptabilitzat un total de 76 apartats, alguns dels quals tenen una extensió menor a una pàgina. Si apliquem l'esquema del relat conversacional proposada per W. Labov[424] als diversos apartats localitzats, podem establir les parts següents:

[1] RESUM (ap. 1-15)
[2] ORIENTACIÓ (ap. 16-37)
[3] COMPLICACIÓ DE L'ACCIÓ (ap. 38-51)
[4] AVALUACIÓ (ap. 52)
[5] DESENLLAÇ (ap. 53-75)
[6] CODA (ap. 76)

El tarannà descriptiu de molts apartats provoca la descompensació d'algunes parts de l'estructura, on els nuclis que fan avançar la història, segons hem detallat anteriorment, es localitzen principalment en els primers apartats de cada part. Així *l'orientació* i el *desenllaç* presenten un desenvolupament quasi més llarg que el nucli central format per la *complicació de l'acció*. En el *resum* coneixem els primers moments del viatge de la jove protagonista al poble, després de veure-la a la casa de la ciutat mentre preparava l'equipatge amb l'ajuda de Roser, la minyona. Ella és feliç de la nova situació creada. A partir de l'apartat 16, varia el seu estat d'ànim: enyora Barcelona i tot el que hi representa. Concebem ací l'*orientació*, a través de la qual contemplem el creixement de la seua angoixa interna. El relat ens ofereix també en aquesta part el coneixement

[424] Aquesta sistematització apareix en el llibre de M. J. Toolan, *Narrative. A critical linguistic introduction*, Londres, Routledge, 1988, cap. 5.

del passat de la protagonista, els trets vitals anteriors que han desembocat en la situació actual.

La *complicació de l'acció* s'inicia a l'apartat trenta-vuité, amb l'arribada de l'amant al poble. Es trenca així la solitud del personatge principal i s'inicia la degradació completa de la seua psique. Tan prompte ell torna a Barcelona, localitzem l'*avaluació*, el balanç que ella fa de la seua trajectòria fins al moment. Hi reconeix el fracàs del seu objectiu d'aïllament i d'abandonament del passat. A partir d'aquell moment ja res és igual; l'exterior sembla acompanyar la degradació progressiva de l'interior del personatge principal. Es tracta del *desenllaç*, una etapa en la qual es desencadenen diverses morts, davant de les quals la jove mostra resignació davant la situació de patiment generalitzat.

Les últimes pàgines de la novel·la constitueixen, al nostre entendre, la *coda*. L'autora ens presenta una frase premonitòria que trenca els límits temporals del relat, "Em tiraré daltabaix del balcó" (~~HNF,~~ 193), que constitueix una prolepsi externa, ja que ens situa en un punt de la història posterior al de la història principal: el possible suïcidi de la protagonista, un fet sense confirmació perquè hi diu "demà em mataré" (~~HNF,~~ 193) i alhora afirma "jo vull viure" (~~HNF,~~ 193). La coda va adreçada a un narratari que pot continuar la història en la direcció argumental que considere.

L'estructura general de la novel·la ens aporta un text escrit en primera persona, en temps present, en el qual coneixem els fets per l'opinió directa del personatge central, sense la intermediació d'un narrador. La forma estructural s'assembla molt a l'estructura del diari íntim, que regeix la gran majoria de la novel·la anteriorment estudiada. Però la facilitat d'abastar *a posteriori* amb una sola mirada el passat i emprendre la reconstrucció d'aquest com un conjunt coherent i harmoniós, a diferència

de la novel·la diari, on "el diarista, poniendo de igual modo el acento en su propia persona, escribe día a día, sin que su proyecto tenga nada de concertado y la perspectiva que ofrece queda siempre a ras de tierra",[425] ens fan pensar que l'estructura general d'aquesta novel·la pertany a la forma de les **novel·les en primera persona**.[426] El llibre ens presenta un personatge principal que ens relata en prosa un passatge de la seua existència, ressaltant els fets individuals, davant de la col·lectivitat. La localització d'un espai conegut per l'autora, com també el plantejament de situacions d'infidelitat en el matrimoni, que ens fa recordar alguns passatges personals de Rodoreda, no són elements suficients per a considerar l'obra com una novel·la autobiogràfica.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Com hem apuntat anteriorment, l'estructura de la novel·la ens aproxima a la proposta ruralista del modernisme, l'obra més paradigmàtica de la qual és *Solitud* de Víctor Català: tenim un espai rural on es desenvolupa l'acció d'una dona víctima de l'acció dels homes, que troba la manera d'expressar-se amb l'ajut de la natura, la qual es manifesta de vegades contrària a la seua evolució positiva.[427] No obstant això, i estem d'acord en l'afirmació de Carme Arnau en *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda*, encara que podem albirar la intencionalitat de l'autora de relacionar el llibre amb el drama ruralista, l'estructura d'aquest gènere no és l'adequada a un text de pretensions psicologistes. ~~HNF~~ és, per tant, per l'estructura narrativa desenvolupada, una novel·la psicològica que empra diversos elements (especialment referits a l'eix espacial) de la narrativa

[425] J. del Prado *et al.* (1994, 258).

[426] J. del Prado *et al.* (1994, 258): "lo esencial aquí es la aparición de ese yo doméstico, crucial en la historia de la literatura, que narra su propia experiencia, su humilde experiencia, un yo-narrador y un yo-narrado como entidades comunes, un individuo, lejos ya del héroe épico —héroe público cuyas hazañas sirven de ejemplo y motivo de admiración—, un individuo singular que nos habla desde su propia domesticidad y nos refiere su propia y singular vivencia".

[427] Mercè Ibarz, per la seua banda, observa la influència de l'obra de Víctor Català en el fet que "retindrà l'afirmació de la solitud com a via d'alliberament, i reprendrà la revisió profunda de les situacions que poden pesar sobre les dones com una condemna: el matrimoni i la maternitat."(Ibarz 1991a, 38).

ruralista. Carme Arnau censura l'escriptora en fer ús d'una estructura ruralista en la novel·la amb les paraules següents: "Tanmateix, *Del que hom no pot fugir*, una novel·la rural més o menys definida, no sembla l'estructura escaient per a la temàtica rodorediana." (1979, 42). Arnau no critica l'autora, apunta l'evident inadequació del gènere en la seua estilística.

Com en la novel·la anterior, Rodoreda inserta informacions procedents de cartes rebudes per la protagonista; en primer lloc, en el començament, llegim l'opinió de l'amant sobre la seua decisió de marxar "Et desitjo que siguis molt feliç i que puguis fugir del que vols" (~~HNF,~~ 7). La carta fa possible l'aparició del segon personatge en la història, el tutor amant, desencadenant últim dels problemes de la protagonista. Més endavant, ja en el poble, rep una altra carta del seu estimat, que és reproduïda quasi sencera en l'apartat 25. La recepció de la carta provoca en la dona una sensació de satisfacció, la qual cosa la duu a expressar que "ja no estic sola. Ara és com si estigués amb mi; com si les seves paraules en comptes d'ésser escrites haguessin estat abocades a la meva orella, dites en veu baixa" (~~HNF,~~ 73). La funcionalitat de les cartes és manifesta, constitueixen la possibilitat d'exterioritzar la protagonista els seus sentiments, que només aboca en les reflexions internes.

La comunicació amb l'amant per mitjà de la correspondència acaba amb la vinguda d'aquest al poble, on poden dur endavant diverses converses en les quals ella continua exterioritzant la problemàtica dels seus sentiments. Ens referim bàsicament als apartats compresos en l'acció A7, concretament entre les pàgines 116-125, on els dos personatges executen un diàleg extens, on crida l'atenció la brevetat de les afirmacions creuades, a excepció d'algun fragment on descriuen alguna sensació més important.

La brevetat d'aquestes frases recorda l'exposició en forma de diàleg de les converses entre els protagonistes de ~~DH~~.

La inserció d'històries secundàries alienes a la història principal en la novel·la és un fet també remarcable a nivell estructural. Així en l'apartat 55 la dona explica un conte en veu alta per als nens del poble que l'acompanyen; la trama de la història no presenta cap aplicació argumental destacable però la situació agradable[428] serveix de contrapunt front a la terrible vivència de la Cinta, que està sent agredida pel marxant. D'igual manera hem d'interpretar la inserció anterior de la història mitològica de Tròïl i Crèssida, de Tisbe i d'Enees i la reina Dido. Aquest és el text:[429]

> Suau brilla la lluna! Sens dubte en una nit com aquesta, quan l'aire alenava entre les fulles dels arbres, l'amant Troilo escalà les muralles de Troia, i la seva ànima volà devers les tendes gregues on, en aquella hora, reposava Crèssida.
>
> I en una altra nit com aquesta, Tisbe, temorega, caminava damunt l'herbei xop de rosada, i , en veure l'ombra del lleó, s'esporuguí.
>
> I en una nit com aquesta, la reina Dido, amb una vara de sàlzer a la mà, baixà prop la mar, i cridà, vers Cartago, el fugitiu Eneas.
> (~~HNF,~~ 69-70)

Rodoreda, per tal de reflectir la problemàtica de la jove, ha esmentat aquests passatges mitològics, on es pot trobar una certa identificació del seu estat d'ànim.[430]

---

[428] La narradora ens ha explicat prèviament que "m'escolten bocabadats: els ulls rodons i els llavis entreoberts. Una mica allunyats del riu ens n'arriba la frescor." (~~HNF~~, 148).

[429] Michael Grant i John Hazel, *Dictionnaire de la Mythologie* (1973, 116-117 i 311):

1. Tròïl, fill de Príam i d'Hècuba, fou mort per Aquil·les en arribar a Troia per tal que no s'acomplís l'oracle que afirmava que no podrien prendre la ciutat si Tròïl arribava als vint anys; la seua germana, Criseida, muller d'Enees, desaparegué en la fugida de la família d'Enees de Troia.
2. Tisbe, unida amb Príam, es matà també en descobrir el suïcidi de Príam qui creia que una lleona havia mort la seua amada per trobar el seu vel ple de sang en la boca de la fera.
3. La malhaurada reina dels cartaginesos, Dido, en fugir Enees per ordre del déu Júpiter, se suïcidà.

[430] La referència a Shakespeare sembla també provocar aquesta sensació: "Per què ara m'agrada Shakespeare? Més que sempre, més que mai; potser pel fet de no creure'm feliç. Només la dissort et permet trobar el ressò dels teus pensaments en les obres del gran poeta." (~~HNF~~, 70)

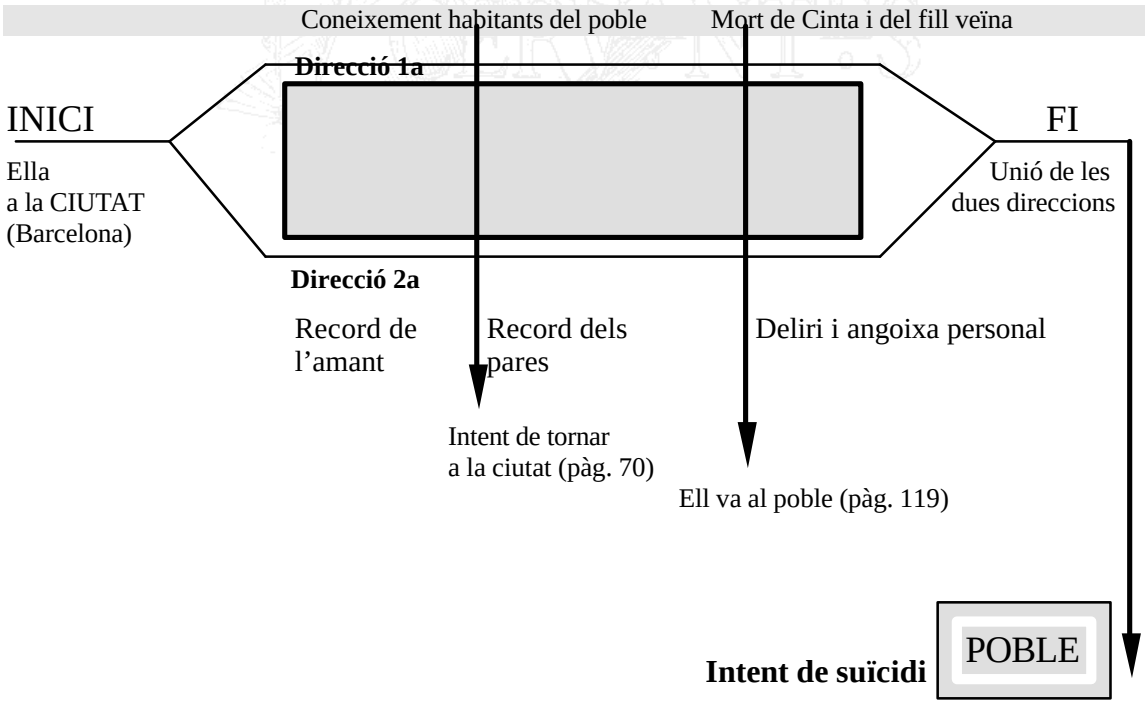
Fetes aquestes precisions, atenent al desenvolupament de les seqüències assenyalades anteriorment, podem establir l'estructura gràfica següent, a partir del qual desplegarem l'anàlisi del discurs posterior:

Estructura de *Del que hom no pot fugir*			
ESTRUCTURA CONVERSACIONAL (LABOV)	ACCIONS (SEQÜÈNCIES)	APARTATS	PÀGINES
[1] RESUM	A1 Ella se'n va. Primeres impressions del poble	1-9	5-24
	A2 Ella coneix els habitants del poble	10-15	24-41
[2] ORIENTACIÓ	A3 Enyora Barcelona. Recrea l'amor amb el tutor	16-18	41-51
	A4 Descripció de la natura del poble. Enyor de l'estimat	19-26	51-78
	A5 Records de la infantesa. Coneixement de l'amant	27-33	78-94
	A6 Coneixement de Cèsar	34-37	94-106
[3] COMPLICACIÓ DE L'ACCIÓ	A7 Arribada al poble de l'amant	38-51	106-145
[4] AVALUACIÓ	A8 Reconeixement del fracàs	52	145
[5] DESENLLAÇ	A9 Malfiança dels habitants del poble. Desequilibri psíquic	53-57	146-155
	A10 Mort de la Cinta. Malaltia de la protagonista	58-75	155-193
[6] CODA	A11 Decisió d'optar pel suïcidi	76	193-195

2.2.4.2 Ordre

~~HNF~~ és una novel·la que trenca constantment el ritme narratiu per tal d'alternar-hi diverses històries paral·leles. Així les confessions més intimistes de la protagonista on relata la seua història són interrompudes per fer descripcions de l'espai narratiu o bé per explicar la vida d'algun personatge secundari. Carme Arnau denuncia també aquesta irregularitat narrativa[431], ja que "d'aquesta manera, més que capítols que s'encadenin, hi ha nombrosos quadres i quadrets que se sumen, i sota els quals flueix la història de la protagonista." (1979, 40).

Per tal d'entendre l'ordenació del discurs, hem construït un gràfic per tal de fer evident la linealitat resultant:



[431] Maria Ballester, l'autora de la ressenya crítica de la novel·la l'any 1934, no pensa d'igual manera: destaca la unicitat de l'obra, cosa que, segons ella, afavoreix l'atracció del públic lector.

L'estructura de la novel·la té un inici i un final semblant, de caràcter unidireccional, en la qual trobem la intimitat de la protagonista, encara que no se situen al mateix indret. No hi ha una estructura cíclica, hi ha dues direccions paral·leles, la història del poble i dels seus habitants i els fets viscuts i recordats per la protagonista, que s'entrecreuen en diversos moments. El personatge principal és testimoni i actant de totes dues direccions. Pel que fa a l'evolució de la seua història particular, cal assenyalar que els constants records trenquen la linealitat del temps present per tal de remetre al moment passat, de tal manera que només en les escenes que l'amant va al poble, la història s'uneix al present.

Amb tot açò podem concloure que ~~HNF~~ és una novel·la d'ordre lineal. La major part dels fragments segueixen una ordenació temporal contínua, paral·lela a l'evolució del temps narratiu. La novel·la s'estructura a partir d'un seguit de seqüències on l'ordre cronològic dels esdeveniments coincideix amb la disposició general del discurs. Malgrat les introspeccions en el passat, el fil narratiu no es trenca, i sempre és la veu de la protagonista, localitzada en el present, la que guia el desenvolupament dels nuclis successius. Les situacions que interrompen la linealitat del discurs, les anacronies (principalment analepsis), encara que alteren l'ordre lògic dels esdeveniments, no trenquen la cohesió interna del text, sinó al contrari, enllacen amb una major densitat els elements que componen la narració.

Les **analepsis** emprades són nombroses. Són les responsables de les retrospeccions en el passat de la vida dels personatges. Sense la seua acció no podríem entendre l'evolució psicològica concreta de la protagonista.[432] La major part d'aquestes són **analepsis repetitives**, en tant que són

[432] És interessant el comentari de Soler/Trilla (1989,65) sobre la preeminència de les analepsis en les narracions d'aquestes característiques:

al·lusions al passat de la història dels personatges de la novel·la, situacions que, en molts casos, ens descriuen el punt d'origen del conflicte actual. En tot cas es tracta d'**analepsis parcials internes**, ja que la seua amplitud, que és escassa, és interna a la història primària.

Podem citar, en primer lloc, l'analepsi **homodiegètica** de l'acció A5. L'autora recrea en aquestes pàgines la infantesa de la protagonista. L'apartat 27 comença de manera ben significativa: "*Recordar*. Avui recordo els meus pares" (~~HNF,~~ 78); l'infinitiu significa un trencament amb l'ús habitual que es fa del present en la novel·la, per tal d'introduir una acció, en aquest cas retrospectiva, l'infinitiu defineix en si mateix l'analepsi repetitiva. La fi de l'analepsi ve indicada per un deíctic temporal: "*Avui*, *ara*, m'agradaria més que no gaugés trobat natural la meva actitud" (~~HNF,~~ 94); destaquem-hi la doble senyalització per a indicar al lector la tornada al nivell narratiu habitual, al situat en el present. En aquests set apartats (27-33) hem conegut la base personal i psicològica de la jove, com també els inicis de la seua estima envers el tutor.

Així mateix, trobem una altra analepsi homodiegètica repetitiva que ens reconstrueix els pensaments i les vivències de l'adolescència de la protagonista. En aquest cas, el senyalitzador del trencament de l'ordre estructural és un deíctic de persona anticipat per una el·lipsi: "les noies, àdhuc les qui baixen de pobles veïns viuen la il·lusió d'unes hores felices... que *jo* no he conegudes." (~~HNF,~~ 112). Tot seguit s'inicia una relació de reflexions del personatge que localitza l'origen d'alguns problemes actuals en aquella època, tot emprant un discurs fonamentat en formes verbals en perfet ("No *he sabut* mai què era una festa major [...] em sembla que *vaig conèixer* les emocions a una hora matinera", ~~HNF,~~ 112); en condicional

---

El relat escrit en primera persona narrativa, a causa del seu caràcter necessàriament retrospectiu (malgrat que algunes novel·les experimentals estan escrites en present), es presta, millor que

("no *voldria* tornar-hi", ~~HNF,~~ 112), que expressen el temor a una possible tornada; i en futur ("una colla d'afectes que ja no *podré* aconseguir", ~~HNF,~~ 113), que indiquen la continuïtat dels efectes produïts en el passat.

En l'acció A3, després d'arribar al poble, recrea l'amor amb el tutor. S'inicia així una analepsi homodiegètica per mitjà de la qual el lector coneix per què la protagonista diu que vol lluitar "contra el meu passat" (~~HNF,~~ 44). La reflexió és interrompuda amb una el·lipsi, "però no tinc voluntat, ni esma, ni..." (~~HNF,~~ 44), per començar tot seguit el relat "el darrer dia ell va dir-me" (~~HNF,~~ 44). La tercera persona i el pretèrit perfet perifràstic defineixen el canvi de plànol enunciatiu i, per tant, la retrospecció a través de la qual es reprodueix el diàleg creuat entre els dos amants previ a la marxa d'ella. En el plànol del relat s'evidencia el distanciament del narrador, situat en el plànol del discurs, en l'òrbita del present, a través de les formes del condicional, que possibiliten el trencament de l'ordre seqüencial, i donar pas novament al plànol principal de la història.[433]

Els altres tres exemples d'analepsi destacables en la novel·la presenten una forma **heterodiegètica**. Són al·lusions al passat de nous personatges que han aparegut, en paraules de Gérard Genette (1972, 106), van referides a "un personatge introduït recentment, del qual el narrador vol aclarir els seus «antecedents»". Hem de destacar, en primer lloc, el cas de la Cinta, la vida anterior de la qual coneixem pel relat posat en boca de

---

qualsevol altre, a l'anticipació, almenys en les referències a la situació actual del narrador.

[433] Aquest és el fragment referit, on destaquem els usos verbals esmentats:

> Li ho *hauria agraït* si no hagués comprès que res no lliga tant com donar molta llibertat, i llavors no vaig agrair-li-ho. Però *recordo* que *aquella* nit vaig besar-lo amb tant d'amor com potser abans no l'havia besat, com potser, només *tornaria* a besar-lo ara, ara que *enyoro* Barcelona i tot el que ha quedat enrera, perquè, jo crec, és tot tan lluny... (~~HNF~~, 51)

Igualment, cal destacar la presència del demostratiu aquella que executa una relació anafòrica que delimita clarament els dos plànols enunciatius.

la padrina.[434] Aquesta retrospecció[435] ve anunciada per l'ús de les formes verbals del pretèrit impefet ("La Cinta *era* menuda quan la seva mare va morir", ~~HNF,~~ 56), que construeixen una amplificació descriptiva, allunyada del primer plànol del discurs.[436] L'aparició del present d'indicatiu acaba amb l'analepsi ("*Calla* la padrina; el vent empeny més de pressa l'aigua del riu avall... avall...", ~~HNF,~~ 62), després d'interrompre's el parlament de la padrina amb una el·lipsi ("tota una setmana colgada al llit sense gairebé menjar... *és* així...", ~~HNF,~~ 62). Les formes del present (*és*, *calla*) provoquen la tornada al primer plànol del discurs, allunyant-se de les formes del relat,[437] de tal manera que tot seguit la consciència de la protagonista reprén l'ordre narratiu general de la novel·la. La informació del passat de la Cinta continua més endavant, prop de la fi de la novel·la, en assabentar-se la protagonista de la seua mort:

> Evoco ara, com si les hagués viscudes, les hores de la teva infantesa, quan tu, criatura encara, ja pressenties amb les teves tristors l'esdevenidor implacable, quan enyoraves la mare que la mort, massa matinera, s'endugué (~~HNF,~~ 157)

L'aparició de la primera persona, el *jo* narratiu, ha iniciat un trencament del discurs, per endinsar-se en els límits del relat. Comença així una analepsi heterodiegètica que actualitza els presagis que auguraven la tràgica mort de la protagonista. La creació d'un receptor intern del missatge, el *tu* corresponent a la hipotètica presència de la Cinta, amplifica l'efecte dramàtic de la situació, alhora que serveix a l'autora per a fer possible el

---

[434] La implicació del personatge en la història principal, amb la influència que executa sobre la protagonista, pot fer-nos considerar aquesta analepsi com a homodiegètica, però els continguts que ens aporta (el passat de la Cinta) no influeixen gaire en l'evolució general de la història, per la qual cosa continuem considerant-la una analepsi heterodiegètica.

[435] Cal indicar que aquesta analepsi conté internament una altra. El relat de la padrina sobre el passat de la Cinta narra al seu temps "la història d'un seu avi que una nit, les bruixes, s'endugueren a volar" (~~HNF~~, 58).

[436] Maingueneau i Salvador (1995, 62-63) atribueixen a la narrativa psicologista d'autors com Virginia Woolf o la mateixa Rodoreda aquest ús de l'imperfet.

[437] Hem tingut en compte les diferenciacions entre els dos plànols d'enunciació *discurs* i *relat* que estableixen Maingueneau i Salvador (1995, 37-38). Aquesta és la síntesi: el pla enunciatiu del *discurs* correspon a l'ús de la senyalització deíctica espacial i temporal, per contra, el pla enunciatiu del *relat* s'independitza respecte a les coordenades de l'enunciació i crea un món narrat, més objectiu i amb

plany monologat de la protagonista. Destaquem l'ús del futur ("*Caminaràs*, encara, dintre del meu pensament, pels camins deserts d'aquesta terra [...] M'*acompanyarà* el record de la noia del molí", ~~HNF,~~ 158) com a intensificador del sentiment provocat en la jove; les formes del futur possibiliten l'eixida del plànol descriptiu al primer plànol del discurs, caracteritzat a la novel·la per la presència dels verbs en present i en perfet: "«Adéu, Cinta, fins demà!», i reies. La teva ànima *ha volat*", ~~HNF,~~ 15. L'analepsi, per tant, ha finalitzat.

Al text també hi ha una retrospecció d'un altre personatge, el nouvingut Cèsar, indicada també per la presència de l'imperfet que possibilita la introducció de les formes del relat per explicar-nos una història secundària, allunyada de la principal. Fixem-nos en l'inici "*fa* anys *anava* amb una dona" (~~HNF,~~ 95) on notem la presència de dos temps verbals (present i imperfet) i dos subjectes diferents (*jo*, *ell*). La desaparició de deíctics de persona, amb l'ús de la tercera persona,[438] ens allunya del discurs per a poder insertar la narració d'una història anterior, de l'analepsi que ens localitza el nou personatge aparegut en la escena.

La tercera analepsi heterodiegètica destriada va referida al record de la mort del fill de l'hostalera. Es construeix d'una manera semblant a les dues anteriors, a partir del traspàs del plànol enunciatiu del discurs al del relat, de tal manera que en la frase límit entre tos dos plànols també coexisteixen les dues formes verbals que els són pròpies, el present i el pretèrit perfet: "La dona calla, mentre dura el record del noi, que, en plena

---

referències autònomes i amb una forta tendència a la seqüencialització dels esdeveniments, preferentment amb una *modalització zero*.

[438] Entenem les dues primeres persones narratives com a exclusives del plànol del discurs, la funció dels quals, com indica Josep M. Castellà (1992, 188), "lluny del que seu nom indica, no és pas de substituir el nom (pro-nom), sinó de referir-se deícticament als locutors de la enunciació". Per contra la tercera persona, "la no-persona", en paraules de Castellà (1992, 188), és "un ús deíctic de referència a una tercera persona que és present en l'acte de comunicació i que no és ni *tu* ni *jo*"; la tercera persona presenta només la funció de substitució, en una relació de referència amb el seu referent en el discurs.

joventut, la mort s'endugué." (~~HNF,~~ 162). El relat constitueix, doncs, l'analepsi retrospectiva, on les formes de l'imperfet són el senyal que "el procés està realitzant-se en el moment indicat per l'enunciació", segons la definició que Maingueneau i Salvador (1995, 39) fan de l'aspecte imperfectiu, com un estat inacomplit.

En l'àmbit de les analepsis hem d'entendre un seguit de frases que es repeteixen en dos moments de la novel·la, tot creant-hi una série de relacions endofòriques que reforcen la cohesió interna del discurs exposat. Es tracta normalment de frases localitzades en el diàleg entre els enamorats, en l'acció A3, que després són recordades per la protagonista.[439]

BIBLIOTECA VIRTUAL

Els trencaments de l'ordre en relació al futur, és a dir, els avanços d'esdeveniments que creen les **prolepsis** són gairebé inexistents a la novel·la. Tan sols hem de destacar, força relacionat amb la funció integrativa dels indicis, la referència del tutor al fort caràcter de la jove que li fa preveure que la fugida plantejada no servirà de res. Aquest és el fragment més significatiu:

> Si el teu caràcter fos el d'una dona voluble tot estaria arranjat, creuria en una solució; però essent com ets, com a mi m'és tan grat que siguis, tot el que faràs per tal d'oblidar-me serà en va. (~~HNF,~~ 49)

L'enunciació de la frase condicional possibilita el trencament de l'ordre del discurs, un efecte que ve reforçat pel futur (*faràs*), que anuncia els esdeveniments que han de venir. Com veiem, es tracta d'una prolepsi homodiegètica repetitiva, ja que anuncia un fet que ja serà desenvolupat.

---

[439] Podem veure l'exemple següent:

> I sense que et sembli vanitat per part meva, tu també em recordaràs... perquè som l'un de l'altre i la culpa de res no és nostra. (~~HNF~~, 49)
>
> A ell que com jo no l'oblido, no m'oblida; a ell que pensa en mi "perquè som l'un de l'altre i la culpa de res no és nostra." (~~HNF~~, 72)

Els altres dos exemples localitzats pertanyen a prolepsis externes, en situar-nos en un punt de la història posterior al de la història primària. Funcionen com una mena d'epílegs hipotètics, producte del desvarieig de la protagonista, que crea situacions futures inventades: per una part l'arribada d'una carta de la dona del tutor escrita "amb sang a la paret de la meva cambra" (~~HNF,~~ 189) on li diu que torne i que accepta l'amistançament amb el marit, i, d'una altra, l'assassinat de la padrina en mans d'una Cinta ressuscitada i de la mestressa de l'hostal pel seu marit. La realitat d'aquestes afirmacions és negada per la inclusió d'una afirmació dels hostalers en boca de la protagonista: "Has vist? La forastera és boja... camina... camina... no sap on va." (~~HNF,~~ 193).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

2.2.4.3 Velocitat

En la major part de la novel·la la relació entre el temps del discurs (TD) i el temps de la història (TH) és semblant. Ens referim als apartats en els quals la protagonista, per mitjà de la seua acció, narra els esdeveniments i els pensaments que li ocorren, tot introduint-hi diàlegs amb alguns personatges. Si seguim la classificació de Gérard Genette expressada en *Figuras III* (1972, 144-171) podem entendre, per tant, que la major part del text presenta una **velocitat d'anisocronia d'escena**, a l'igual que en la novel·la de l'autora anterior. Hi ha igualment una coincidència general entre el temps de la història i el temps del discurs. Els diàlegs, com bé indica Genette, són els únics moments discursius que coincideixen am el temps de la història i es tracta, per tant, d'**isocronies**[440]. Però com hem vist el seu ús en la narració és escàs. La novel·la presenta normalment la

[440] Vegeu Shlomith Rimmon 1976; Sullà 1985, 163-164.

narració en primera persona de la narradora que conta allò que li passa en el present (TD=TD), encara que de vegades hi ha una petita desproporció temporal i esdevé que TH>TD:

> Fa uns quants dies que sóc aquí i encara no he sabut avesar-me als costums d'aquest poble. Anar a dormir d'hora i sobre tot aquesta manca d'aigua m'avorreix. Anar a dormir d'hora!... avui no he dormit gens. (~~HNF,~~ 30)

Com veiem es tracta d'una situació on es resumeix des del moment actual els fets del passat: és una situació de **sumari**, en terminologia de Genette[441], on hi ha un primer nivell d'acceleració[442], sense arribar al segon nivell representat per l'el·lipsi.

Les situacions d'analepsi, destriades anteriorment, signifiquen també una primera acceleració del discurs, en condensar un temps de la història superior en un temps menor del discurs. Per tant, totes les situacions d'analepsi esmentades configuren anisocronies de sumari, on TD<TH. Com indiquen Soler i Trilla (1989, 70-72), el sumari esdevé així un enllaç entre l'analepsi i la història primària. Els sumaris observats presenten normalment un canvi de temps verbal, concretament del present, que pertany a l'expressió de l'escena, al passat[443].

En alguns moments es dóna la presència del segon nivell d'acceleració, provocat per l'aparició d'**el·lipsis**. La protagonista passa d'una narració pròpia de l'anisocronia de sumari, on recorda fets del passat registrats dins d'una analepsi, a una narració on s'elideix un segment narratiu, de tal manera que TD = 0 i TH = n. Vegem l'exemple següent, corresponent a la fi de l'acció A3, on ella ha construït l'inici de la relació amb el tutor:

---

[441] Genette 1972, 152-155.

[442] Rimmon, en l'article citat, diu que l'efecte d'acceleració es produeix "dedicant un segment breu del text a un període llarg de la història (1976; Sullà 1985, 164).

[443] Vegem el canvi verbal produït en l'inici del sumari corresponent a l'analepsi per la qual coneixem el passat de Cèsar a la novel·la: "*Fa* anys *anava* amb una dona: com ell, espellingada i bruta. *Vivien* de misèria i els *havia colrat* el sol de tots els camins" (~~HNF~~, 95).

> Però recordo que aquella nit vaig besar-lo amb tant d'amor com potser abans no l'havia besat, com potser, només, tornaria a besar-lo ara, ara que enyoro Barcelona i tot el que ha quedat enrera, perquè, jo crec, és tot tan lluny... (~~HNF,~~ 51)

Amb les últimes paraules "és tot tan lluny..." l'autora condensa tota la relació passada dels protagonistes, uns fets que la protagonista considera distanciats del moment actual; en aquest cas es tracta d'una el·lipsi implícita, en tant que "la seua pròpia presència no apareix declarada en el text i que el lector només pot inferir-les d'alguna llacuna cronològica o solucions de continuïtat narrativa", en paraules de Genette (1972, 162). Un altre exemple semblant el podem trobar a la fi de l'analepsi per la qual la protagonista evoca el passat de la Cinta, una vegada és morta: "Ja no la veuré mai més, ni m'entristirà la seva follia, ni sospirarà mai més d'amor..." (~~HNF,~~ 157). L'ús del futur accelera encara més la precipitació que significa l'el·lipsi, reduint-se encara més la diferència entre el TH i el TD. En l'exemple "Vols que et besi? Sí... / Plores? No..." (~~HNF,~~ 124), Rodoreda no inclou cap descripció del bes que els protagonistes es besen, un acte que implica un increment del TH però que no implica un TD; l'el·lipsi, expressada amb els punts suspensius i la separació per una línia puntejada del moment anterior i posterior al bes, provoca la desaparició completa del TD, encara que el lector intueix pel context (les frases anteriors i posteriors) el contingut desplegat al mateix temps en el TH.

En aquesta novel·la, a diferència de l'anterior, és interessant destacar algunes situacions de **pausa**.[444] Es tracta de descripcions temporals, on la percepció d'un personatge focalitzador, la protagonista, atura el temps de la història per tal de descriure elements que han aparegut en els nuclis narratius. S'hi relacionen amb les funcions de catàlisi anteriorment esmentades, en les quals s'altenteix el ritme de la història per tal d'oferir la

informació completa de les característiques físiques d'un lloc, d'un objecte o d'una persona recentment apareguda. L'acció A1, que narra la marxa i l'arribada al poble del personatge central, presenta una pausa important que situa el lector en el nou espai conegut per la protagonista: l'hostal. S'inicia així una *descripció temporal* dirigida en tot moment pel punt focalitzador representat per la narradora que no impedeix el moviment de les coses i el pas del temps.[445] Fixem-nos com en la descripció visual del viatge de la protagonista:

> Fugen els arbres, com si giravoltessin; les fulles es gronxen i broden el cel: és clar, és net, és transparent aquest cel de tarda estiuenca. I l'aire se m'enduu els cabells, i el soroll del motor se m'enduu els pensaments. (~~HNF,~~ 8)

Veiem com el TH és pràcticament nul i el TD és força superior, perquè mentre la narradora descriu el que veu, va passant un temps. Assistim de vegades a reduccions de TH fins a 0 en descripcions de caire més extratemporal, que signifiquen una introducció per als lectors amb informació sobre subjectes inanimats:

> L'entrada a l'hostal és gran, espaiosa: a terra, uns rajols que els anys han gastat i que un cop d'escombra i quatre ruixims d'aigua deixen a punt de rebre qui sigui. Deu cadires de boga ben repartides per les parets, són acompanyades per un banc de fusta redossat a un costat, damunt del qual, quan és el temps, hi estossinen el pobre garrí (~~HNF,~~ 14)

Com veiem, ~~HNF~~, és una narració on la relació entre TH i TD és en la major part de les escenes equilibrada, per la qual cosa les acceleracions o desacceleracions existents són fets aïllats corresponents a situacions d'analepsi, reforçades per les el·lipsis, o a situacions descriptives, pauses momentànies que ofereixen una major informació entre dos nuclis temàtics. La velocitat mínima, com indicàvem en l'anàlisi de la novel·la anterior, és assenyalada per Gérard Genette (1972, 165) com un element propi de les novel·les que com, *A la recerca del temps perdut* de Marcel Proust, tenen

---

[444] Vegeu el tractament de la pausa com un dels mecanismes narratiu més característics de la prosa de Marcel Proust en l'obra *Figuras III* de G. Genette (pàg. 155-160).

com a objectiu el desenvolupament dels trets psicològics i socials dels personatges.

2.2.4.4 Freqüència

La relació entre els esdeveniments narrats en la història i els enunciats narratius del discurs és la mateixa en la major part de la narració. Tenim, per tant, una equivalència 1H = 1D (una història, un discurs), conseqüència directa de la linealitat observada en gran part del discurs. La novel·la és el producte de la reflexió d'un personatge central que narra els esdeveniments i les reflexions que giren al voltant de la seua vida. Per això mateix, l'estructura seqüencial de la història corresponia a una progressió de tema constant, on cada tema, procedents al mateix temps d'un T_1 originari, tenia la correspondència d'un rema successiu. Genette (1972, 172-185) anomena aquesta situació d'equivalència com a freqüència singulativa; estem davant d'una progressió d'"«esdeveniments idèntics» o de «recurrència del mateix esdeveniment» a una sèrie de diversos esdeveniments semblants *i considerats solament en la seua semblança*." (Genette 1972, 172-173).

No obstant això, com hem anat indicant en el nostre estudi, ~~HNF~~ presenta sovint una heterogeneïtat estilística que impedeix globalitzar en alguna de les característiques assenyalades. Així, hi trobem també **freqüències iteratives**, a causa de l'existència de repeticions del discurs relatives a una mateixa història (1H = nD). Aquest tipus de freqüència es dóna en algunes situacions d'analepsi que no fan sinó incidir i reiterar el

[445] Si hi hagués una pausa completa, un aturament total del temps de la història, estaríem en una situació de *descripció extratemporal*, segons expliquen Soler/Trilla (1989, 68-69).

coneixement anterior d'algun personatge. Pensem, per exemple, en les referències al passat de la protagonista i de la Cinta. Destaquem, entre altres,[446] les referències a l'origen de la problemàtica actual de la protagonista, arrelada en l'inici de la relació amb el tutor, i en el moment del seu comiat, un moment concret de la història que presenta *n* desenvolupaments en el discurs:

> n_1 Et desitjo que siguis molt feliç i que puguis fugir del que vols (pàg. 7)
> n_2 Recorda sempre, que et deixo ben lliure (pàg. 51)
> n_3 ho acceptà com si ho estigués esperant (pàg. 94)
> n_4 S'ha d'acabar justament per a no sofrir més, per a no sentir més aquest «he d'anar-me'n», que fa tant de mal (pàg. 144)
> n_5 a soterrar els records d'allò que fou, i a fugir de pensar en allò que no sé si vindrà; sola com elles i elles soles amb mi, sota el camí d'estrelles (pàg. 169)

La repetició d'una mateixa seqüència serveix per a ressaltar la decisió de la protagonista en trencar la relació i optar per la llibertat i la soletat. És interessant destacar que les distintes repeticions tenen un origen diferent, de tal manera que n_1 i n_2 procedeixen de la veu del personatge masculí, i la resta, de la veu de la protagonista. Són, doncs, diverses procedències discursives per a una mateixa seqüència de la història, per a una mateixa idea o nucli que l'autora vol ressaltar.

L'ús gairebé exclusiu de la freqüència singulativa en l'anterior novel·la de Rodoreda és substituït progressivament per un increment de la repetició discursiva sobre un mateix moment de la història. Aquest fet és, al nostre parer, una mostra del major endinsament en la psicologia del personatge que Rodoreda fa en ~~HNF~~. Evidentement és un fet motivat per la dificultat expressiva d'una malaltia com la bogeria, que per fer possible la versemblança discursiva, obliga l'autora a la reproducció de processos que

[446] Són també força interessants les repeticions a l'estat de la Cinta arran de la seua malaltia psíquica,

reflecteixen l'obsessió i les dèries dels desequilibrats mentals. Recordem que la nostra protagonista presenta una neurosi obsessiva i que una de les característiques d'aquesta malaltia és la repetició d'idees delirants que apareixen com a conseqüència d'una predisposició constitucional i que és relacionada amb les vivències del subjecte.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

unes referències que són ampliades a la descripció final de l'estat de la protagonista.

2.2.5 La distància entre el discurs i la història. Formes d'inserció dels discurs reportat

Com a conseqüència de l'anàlisi anterior entenem òbviament que Del que hom no pot fugir presenta un distanciament variable entre la història i el discurs; correspon a la **narració de paraules o d'esdeveniments verbals** enunciada en la proposta de Gérard Genette de *Figuras III* (pàg. 226-228). No hi ha una voluntat de mímesi completa en el desenvolupament de la novel·la. No obstant, com veurem tot seguit, hi ha fragments on la distància discurs-història minva considerablement, producte d'una expressió més íntima i més exacta dels esdeveniments i pensaments de la protagonista.[447]

BIBLIOTECA VIRTUAL

Destaquem, en primer lloc, el caràcter **reportat** d'una major part del discurs. La narració es construeix a partir de la concreció del monòleg d'un personatge central que guia l'evolució de la història. Ens referim a fragments com el que llegim des de l'inici: "No t'he dit que no volia aquesta maleta?... és massa gran... i ja ho saps: els dos vestits de jaqueta... tres o quatre vestits que es puguin rentar.." (~~HNF,~~ 5). No trobem al llarg de la narració l'acció externa d'un narrador que introduesca els parlaments dels personatges. Així, fins i tot en els diàlegs, el discurs reportat s'insereix sense l'acció dels verbs introductors i la identificació dels interlocutors:

> —Senyoreta...
> —Què?
> —Ha dit el senyoret que el perdoni per haver-se endut les claus, que ja es preocuparà d'enviar-les-hi... més endavant.
> —Està bé, Roser: enllesteix les maletes tan aviat com puguis.
> —Sí, senyoreta.
> (~~HNF,~~ 6-7)

[447] La sensació d'immediatesa es reforça en alguns paràgrafs amb l'ús d'adverbis temporals que confirmen l'actualitat de les afirmacions. Així trobem fragments com "*Avui, ara*, m'agradaria més que no hagués trobat natural la meva actitud" (~~HNF~~, 94), on la repetició de sinònims identifica totalment el temps de la història i del discurs.

Com bé assenyalen Maingueneau i Salvador la juxtaposició de rèpliques en el discurs directe permet la identificació dels parlants a partir de la tipografia i el context (1995, 101). I és així, en tots els diàlegs creuats entre personatges en la novel·la, desapareixen els verbs introductors, possiblement a causa d'una voluntat d'alleugerir la lectura de fragments on no avança la història, en igualar-se al temps del discurs. D'aquesta mateixa manera els diàlegs, especialment els plantejats entre els enamorats, són, com en la novel·la anterior, sintètics i concrets, amb frases breus i sense a penes sentit:

> —M'agrades.
> —Ja ho sé. Segons tu cada dia més.
> —Perquè t'estimo.
> —Quant?
> —Molt.
> —Encara?
> —Sempre.
> —Te n'hauràs d'anar...
> —...!
> —Tornem enrera?
> —Ho vols?
> —Ho vull.
> (~~HNF,~~ 118-119)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Per tant, Rodoreda, en el discurs directe, insereix el discurs reportat sense gaire marques verbals ni personals que identifiquen el parlant, tan sols amb les disposicions gràfiques mínimes[448]. En el cas següent han desaparegut també les separacions espacials pròpies de la distinció de paràgrafs:

---

[448] El discurs reportat esdevé *narrativititzat*, és a dir, amb la inclusió de verbs introductoris per part de la narradora que donen pas als comentaris dels personatges. Es tracta de casos aïllats com l'existent a la pàgina 25:

> Tot d'una, després de conversar llargament, calla una estona, reclosa en ella mateixa, es refà i diu:
> —Sap què rumio? Doncs que si abocàvem els sacs de farina al riu l'aigua seria més bonica, tan blanca... —I reprèn la conversa en el punt on l'havia deixada—. Veu aquest pilot de sacs? són de can Janet (~~HNF~~, 25).

o el corresponent a la narració dels comentaris que la Cinta fa a la protagonista:

> Quan està contenta passa estona i més estona balla que balla fins que, retuda, exhausta, s'ajeu a terra, s'aixeca les faldilles i diu fent l'ullet: —Veu com m'he de casar? Com que sóc bonica aviat em casaré... Sap amb qui? No me'l prendrà si li ho dic? Oi que no? —Mira amb desconfiança, però les ganes de fer saber el seu secret la vencen—. Doncs amb el rei moro que a les nits surt de la cova. (~~HNF~~, 29-30)

> deixa la tasca feta a terra, es fica el pissarrí a la pitrera i sospira amb lentitud. —Que cansa l'ofici de pintor! hauria estat una llàstima que no hagués descobert que ho era... Ha vist com he ficat les muntanyes a la pissarra? (~~HNF,~~ 29)

I, encara més, l'escriptora insereix dins del discurs directe producte del monòleg de la protagonista discursos reportats procedents dels parlaments d'altres personatges, tot sense cap indicació verbal o espacial:

> Barcelona, tan lluny d'aquestes muntanyes, separada per tantes fites, tants oliverars, i tantes vinyes! "Et desitjo que siguis ben feliç i que puguis fugir del que vols". No vull pensar. [...] "Que siguis ben feliç". Feliç. Sí que ho sóc de feliç; sí que vull ésser feliç... ho vull ésser (~~HNF,~~ 42)

Fixem-nos que no hi ha hagut tampoc una alteració de la persona gramatical, que provocaria el canvi de construcció del discurs. La possible dificultat de comprensió del text és resolta amb el recurs gràfic de les cometes.[449]

En aquests fragments, encara que hi ha una certa sensació de mímesi, de correspondència exacta entre el discurs i la història, el distanciament es concreta en el control de la narració per part del personatge principal, que provoca moltes vegades la integració del discurs reportat amb el **discurs indirecte**. Pensem, per exemple, en la narració de la malaltia de la Cinta, una història que coneixem a partir de les paraules de la narradora, on l'ús del discurs indirecte provoca un major distanciament entre el discurs i la història.: "M'ha parlat de la Cinta, i m'ha explicat com va ésser que li vingué el mal. Ho ha relatat d'una manera natural, freda, sense emocionar-se ni poc ni molt." (~~HNF,~~ 55). El discurs transposat[450] esdevé una construcció en tercera persona, a diferència de l'anterior, construït en

[449] És interessant destacar que Mercè Rodoreda, en contes posteriors on també insereix discursos reportats sense cap indicació verbal ni personal, utilitza la cursiva per a indicar el discurs directe. Llegim els dos exemples següents:

> Mirà llargament, estàtica... *On són els enamorats?* Fa mesos que la guerra ha passat per Minsk. On deu ser el meu fill? [...] Quan vaig baixar del tren amb les joies, em va donar la mà. Reia. *Teniu fred?* El devien matar. ("Mort de Lisa Sperling", *Tots els contes*, pàg. 139)

> *Per què et menges les roses?* Ens casarem. Hauré de cremar les cartes. Totes... la del 15 de febrer, també... Si pogués guardar-la... amb les roses seques... *Et menges les roses?* En duia un pom a la mà ("El gelat rosa", *Tots els contes*, pàg. 63)

primera persona, que relata els fets d'altres personatges que hi observa. Altres vegades la protagonista, en el seu monòleg, alterna en un mateix paràgraf les formes d'inserció del discurs reportat, de tal manera que després de reproduir directament les paraules d'un altre personatge, resumeix la seua participació en el diàleg amb les formes del discurs indirecte; vegem un exemple significatiu en la pàgina 44:

> el darrer dia ell va dir-me —per què va dir-m'ho?— "Ni tu ni jo no som criatures... t'estimo, i m' agrades, i cada dia m'agrades més. Saps que no sé dir paraules boniques... potser et desplaruà que et parli com et parlo; m'has de perdonar, perquè no sé fer-ho altrament".
>
> Vaig contestar-li que la nostra situació no podia allargassar-se més, que si havia accedit a estimar-lo era perquè creia poder oblidar que tenia deures a acomplir i una muller mare dels seus fills a qui estimar i que ja no podíem anar més endavant. Que se'm feia difíciI de transigir amb una semblant situació, i que em remordia profundament de robar l' amor del marit a la dona que per llei el mereixia tot. "Ella no és dolenta, es mereix que l'estimis...".

La integració del discurs reportat amb el discurs indirecte, a partir del segon paràgraf, significa la reproducció de l'enunciat de l'interlocutor mantenint el seu significat però modificant la forma per tal d'integrar-la dins del propi sistema enunciatiu. Es produeixen així modificacions en el temps verbals i en el sistema deíctic: les referències a l'interlocutor, que en el discurs directe es fan en segona persona (es mereix que l'*estimis*), es fan en tercera persona (que *tenia* deures); el temps present propi del discurs directe es converteix en passat. L'alternança entre les formes del directe i de l'indirecte també s'empren en passatges corresponents al temps present de la història, no són exclusius dels casos d'analepsi; l'exposició dels fets observats que fa la protagonista. En l'apartat 67 tenim un cas significatiu:

> El metge ha vingut dematí, abans que la tia, i ha trobat el nen asfixiat, morat, gairebé negre. La mare només ha sabut dir: —Una boca menys; ja es veia que no podria viure... més li ha valgut...— [...] Li ha fet mania de tocar aquella carn: li ha semblat que se li havia de desfer a bocins entre les mans [...] Diu que demà l'enterraran. (~~HNF,~~ 180-181)

[450] Soler/Trilla 1989, 78.

L'escriptora utilitza el discurs directe per a inserir el discurs reportat que vol posar en relleu, per la significació de l'afirmació del locutor en el desenvolupament de la història; el discurs indirecte, referit al mateix moment de la història —construït també amb el present (*diu*)—, agilitza la redacció i subjectivitza més el discurs, ja que ofereix la selecció particular de la informació que fa el locutor principal.

Podem entendre aquesta alternança en l'estilística de l'autora com un producte lògic adequat als canvis de l'ordre estructural de la narració. L'autora empra el discurs directe, el monòleg de la protagonista, per a l'expressió dels seus pensaments i de les vivències presents, corresponents a l'ordre normal de la història. Per contra, el discurs transposat o indirecte apareix sobretot en les anacronies, en les introspeccions del passat, on hi ha també una acceleració major de la velocitat discursiva; així, és possible ocupar menys espai discursiu en la narració de fets anteriors de la història i dedicar-se amb més tranquil·litat en allò que importa més a l'autora: la descripció de la situació psicològica actual de la protagonista.

El monòleg de la protagonista presenta, doncs, moments de major tensió que reflecteixen el dinamisme intern del seu pensament, de tal manera que el resultat és sovint un discurs desordenat que combina moments relatius al passat de la història i a l'actualitat, de tal manera que varia significativament en un mateix fragment la distància entre el discurs i la història:

> Però recordo que aquella nit vaig besar-lo amb tant d'amor com potser abans no l'havia besat, com potser, només, tornaria a besar-lo ara, ara que enyoro Barcelona i tot el que ha quedat enrera, perquè, jo crec, és tot tan lluny... (~~HNF,~~ 51)

L'estil resultant és sentenciós i ràpid, format per frases curtes sense nexes subordinants, que facilita la connexió entre el lector i el discurs. Tot alhora per a reflectir el pensament intern del personatge. L'ús del polisíndeton és

una mostra d'aquesta redacció el tenim en els moments en els quals la jove enllaça mentalment diverses accions "me n'he anat amb ganes de respirar l'aire de fora i amb recança alhora, i no m'ha abandonat, en tot el dia, el record de la mare i el fill, i el mirar de la Maria, esglaiat, trist, angoixós pel fet de tenir un germanet que ha fet sofrir la mare i que per això no sap si ha d'estimar o avorrir..." (~~HNF,~~ 175-176); les conjuncions copulatives enllacen frases que es troben a un distint nivell discursiu però que procedeixen d'una linealitat resultant del pensament accelerat de la protagonista.[451]

Aquestes formes expressives, entre altres, ens fan pensar, a l'igual que en l'anterior novel·la de l'autora, en un possible ús del monòleg interior, però si apliquem també els paràmetres de Maingueneau i Salvador (1995, 110-114), neguem la seua existència. Així, encara que hi ha l'exclusió d'un narrador que puga considerar el personatge des de l'exterior, no es reprodueixen els mots complets del personatge, la totalitat de la història no és absorbida en la consciència del subjecte que

[451] Hi ha alguns fragments que ens recorden l'estil que Rodoreda empra en novel·les posteriors com *La plaça del Diamant* i *El carrer de les Camèlies*, narracions en primera persona que evolucionen a partir de la visió que hi dóna la protagonista i que construeixen les seues frases a partir de la coordinació de frases, amb la conjunció copulativa *i*, i la complementació de conjuncions subordinades substantives (*que*) que, en substituir la conjunció copulativa que els hauria de precedir, prenen un valor sintàctic semblant. Vegem un paral·lel significatiu:

> I el meu pare, allí, mort, amb el rostre com de cera, mig ajagut, amb les cames fora del llit i una expressió de sofriment, em féu adonar que jo ho havia perdut tot, que ja no em restava res. I vaig plorar; sense grans escarafalls, sense grans sotracs; un plor molt de dintre, trist, molt trist. (~~HNF~~, pàg. 92)
>
> i quan va ser fora em va quedar una cosa molt estranya per dintre: una pena barrejada amb una aigua dolça d'estar bé, que potser no havia sentit mai. I me'n vaig anar al terrat, amb el cel tibant i de color de maduixa a la posta, i els coloms se'm van acostar ran de peus (*La plaça del Diamant*, pàg. 121)
>
> I jo, no sé per què, em vaig posar a explicar-li que el primer dia que havia sortit sola havia arribat a un carrer que feia pujada i que en una torre havia vist un ocell tot blanc, amb la cresta rosa, que estava lligat per una pota i que vivia quiet damunt d'una barra de llautó. (*El carrer de les Camèlies*, pàg. 40)

Rodoreda utilitza aquestes conjuncions per a enllaçar les frases de les seues novel·les, en tant que representen uns enllaços sintàctics molt habituals en el llenguatge oral i que construeixen un discurs directe i natural que reforça la sensació de versemblança cap al lector, que veu minvada així la distància entre la història narrada i el discurs resultant.

monologa.[452] Hi ha, no obstant, algunes formes lingüístiques que violen restriccions usuals en la comunicació en reflectir la veu narrativa procedent de l'interior del pensament del personatge. Com hem dit anteriorment, estem davant d'una narració en primera persona, on el jo domèstic narra la seua pròpia experiència i, en paraules de Javier del Prado i altres (1994, 258), ens parla des de la seua pròpia domesticitat sobre la seua singular vivència, la qual cosa exigeix unes formes expressives que oferesquen aquest interiorisme. Podem parlar-ne, doncs, com ho fa Carme Arnau (1979, 38) "d'un fals monòleg interior" que ens "imposa un determinat personatge femení, i per mitjà d'ell assolim una visió/percepció essencialment subjectiva de la realitat". Els exemples d'aquest "fals monòleg interior" són nombrosos i responen normalment a reflexions que la protagonista aplica a la seua pròpia vida:

> En canvi, quan ets vell, a tots fas nosa, i l'anar-te'n és un motiu d'alliberança per als qui resten, causa de satisfacció interior mal dissimulada per quatre llàgrimes que no són, que no poden ésser sinceres, que no poden ésser per tu, ans al contrari: perquè temen per ells, perquè veuen que a ells també els vindrà l'hora de dir adéu de grat o per força. (~~HNF,~~ 34)

Destaquem el tractament de la idea central del fragment: la nosa que fan els vells. La protagonista argumenta així els avantatges de morir jove. Les característiques lingüístiques més interessants és la fragmentació d'una frase llarga en proposicions subordinades que complementen o precisen les afirmacions anteriors. És propi de l'estil de l'autora en els fragments que detallem deixar interrompre l'ordre lògic de les frases, tot inserint un

[452] En alguns fragments es detecta tímidament aquest efecte, de tal manera que coexisteixen momentàniament diversos plànols de percepció dins d'un mateixa expressió procedent de l'interior del personatge. En l'exemple següent "Des que va morir la Cinta no han acollit cap més vianant. Si no ho haguessin resolt així, jo hauria hagut d'anar-me'n. *No hi ha cap porta que tanqui bé.*" (~~HNF~~, 183), notem la diferència de procedència de la darrera frase, construïda en un temps present que delata la pertanyença a l'esfera del món exterior actual, a diferència de les frases anteriors, amb formes verbals en passat, relatives al record de la protagonista i, per tant, a la dimensió interna del personatge. Més endavant, a mesura que avança el desequilibri psíquic de la protagonista, trobem més exemples d'aquesta barreja i confusió de plànols de percepció que ens acosten a les formes més pròpies del monòleg interior, ens referim sobretot a les pàgines 189, 191, 193-195; malgrat tot, podem entendre'ls com una conseqüència de la voluntat de l'autora per reflectir l'expressió més natural i directa d'una persona embogida.

conjunt de precisions o d'informacions paral·leles; es tracta d'el·lipsis parcials que tot seguit són resoltes. Igualment hem d'esmentar l'aparició en aquests paràgrafs d'una important subjectivització que es concreta en l'existència de la deïxi de persona, que en l'exemple es concreta en l'extensió dels efectes de l'acció de la primera persona a la segona persona, de tal manera que s'hi generalitzen les seues conseqüències. Aquest ús deíctic ve acompanyat de formes pronominals que creen relacions anafòriques que reforcen la cohesió del discurs (anar-te'*n* [d'aquest món, morir]), ja que reenvien a elements anteriors en el text i faciliten la lectura i comprensió de la història. Un procés de redacció semblant té el fragment següent:[453]

> És cert que no sofreix? És cert em pregunto jo, que en la fosca dels seus pensaments no hi entra de vegades una espurna de llum, una mica, només, per a recordar-li per a fer que s'adoni de la realitat, que, vegi ben clar que no és sinó una pobra boja? És possible que sempre, sempre, vegi totes les coses iguals, que no recordi, que no s'imagini què és la vida, què serà; que no s'adoni què els anys s'escolen, que els dies neixen i moren, i que ja per sempre més serà destituïda de totes les joies, de tots els plaers, del goig d'estimar? (~~HNF,~~ 64)

Notem, entre altres, la successió de proposicions subordinades sustantives que deriven d'un mateix verb (*imagini*). És interessant també la derivació lògica d'accions de la segona frase, on els continguts verbals s'enllacen successivament fins crear una oració extensa on l'inici i la fi resumeixen la reflexió del personatge (*És cert em pregunto jo [...] que no és sinó una pobra boja?*). La subjectivització és patent en la presència del deíctic de primera persona (*jo*).

---

[453] La redacció en primera persona provoca en aquests fragments unes frases llargues que resulten de la unió de verbs, bé amb la conjunció copulativa *i*, bé amb la conjunció subordinada sustantiva *que*. Un altre exemple significatiu és el següent:

> Me n'he anat amb ganes de respirar l'aire de fora i amb recança alhora, i no m'ha abandonat, en tot el dia, el record de la mare i el fill que hom no pot dir que ha nascut per a morir tot seguit, i el mirar de la Maria, esglaiat, trist, angoixós pel fet de tenir un germanet que ha fet sofrir la mare i que per això no sap si ha d'estimar o avorrir... (~~HNF~~, 175-176)

En l'apartat 41 hi ha un fragment que s'aproxima més a la forma del monòleg interior, en tant que sembla integrar la totalitat de la història en la consciència del subjecte que monologa:

> Al defora és fosc el carrer. L'estimo, l'estimo, l'estimo... dringuen les monedes damunt la frescor del marbre. S'ha acabat la cançó? —Ara tu: tira! —He perdut?— Bah! què hi fa? Que boniques les cartes... ara el besaria... El llum penjat enlaire, el festeja una papallona daurada... si podia agafar-la em deixaria polsim d'or a les puntes dels dits. —Passo!— Jo tinc el set-i-mig! —Qui escapça? —Més? —No. Passo— Què penses? —La senyoreta no vol jugar. —Sí; si m'agrada... —En vol més? —Compto. —No; ja en tinc prou. —Dos, i tres, cinc. Un rei? Són cinc i mig. Vull una altra carta! —Un quatre? —Ja he perdut!—... Volta el llum la papallona. Què anuncia aquell aparell garlaire? No ho entenc... (~~HNF,~~ 115)

La protagonista barreja dues realitats, l'externa, el joc de cartes on participa i l'interna, les reflexions sobre els seus sentiments. Hi ha així mateix una superposició referida a la descripció d'elements externs que interioritza. Podem observar diverses formes lingüístiques que violen un cert nombre de restriccions usuals del discurs, bàsicament frases inacabades i el·lipsis, que reflecteixen la veu narrativa procedent del seu pensament. Malgrat tot, ens sembla que no presenta l'estructura pròpia del monòleg interior, i el resultat és un text on s'hi intercalen distints discursos reportats enmig del pensament del locutor principal; no hi ha una absorció completa de la realitat en la consciència del personatge.

Amb l'expressió en primera persona la distància entre el discurs i la història és constantment minimitzada per l'autora. Amb tot això observem una voluntat per aproximar el text resultant al lector, un fet que exigeix el desenvolupament d'esdeveniments versemblants en la història, entre els quals destaca, sens dubte, l'existència d'elements lingüístics vinculats amb l'oralitat, d'igual manera que havíem indicat en ~~DH~~. Tot partint del mateix

advertiment, és a dir, entenent l'existència d'aquests elements com una voluntat de l'autor per una major naturalitat i aproximació al receptor. [454]

Rodoreda intenta reproduir el registre oral en la parla de la protagonista.[455] Així podem destacar l'ús d'enumeracions sintàctiques que manifesten una ordenació característica del llenguatge oral[456] en el fragment següent:

> Tinc, jo, les meves raons, nobles, lleials, convencedores; tinc els meus motius per a fer-lo retornar enrera: les meves temences, la meva intranquil·litat, l'horror al nom que es mereixen les dones que fan el que jo faig, i podria, si tenia una voluntat fèrria que no posseeixo, i que si posseeixo és només quan no el veig, convèncer-lo; però si en dir-li que se'n vagi li envolto el coll amb els braços, com pot ni com podrà fugir? És trist estimar i saber que no has d'estimar; és viure, morint. És trist de pensar que només aniràs endavant si no penses. És trist que hagi tornat, i ploro en pensar que se n'haurà d'anar... (~~HNF,~~ 110)

Cal indicar que les distintes enumeracions existents reforcen el seu paper orientador del text amb l'ús de repeticions[457] que distribueixen els continguts exposats (*tinc... tinc, si tenia... si en dir-li, és trist... és trist*). Igualment és significativa, com anteriorment hem assenyalat també, la creació de frases llargues on les accions verbals van lligades amb conjuncions copulatives (*i*) i subordinades sustantives (*que*). L'existència de contradiccions o antítesis en una mateixa frase és un fet també vinculable a l'oralitat, que reflecteix l'escàs control del parlant en la

---

[454] Vegeu V. Salvador "Els registres orals" (1987) i "L'anàlisi del discurs, entre l'oralitat i l'escriptura" (1989).

[455] Els senyals sobre el registre oral són inequívoca i afecten no només a estructures sintàctiques com veurem tot seguit, sinó també a formes lèxiques; així hem la utilització d'eufemismes que atenuen les referències directes als actes sexuals dels protagonistes i a la mort, situacions per les quals la jove sembla tenir grans prevencions, com les referències "I ho dius perquè creus que darrera cada porta ELLA amb la dalla t'espera i que la seva inflexibilitat no perdonarà." (~~HNF~~, 35) i "Venia d'allà on no tornen" (~~HNF~~, 192).

[456] Com déiem anteriorment, l'enumeració és una figura relacionada amb l'asíndeton, un recurs propi del discurs oral segons el professor Vicent Salvador en l'article "L'anàlisi del discurs..." (1989, 23).

[457] En les descripcions que fa la protagonista del món exterior, sovint repeteix mots que reforcen el seu sentit; vegem l'exemple de la pàgina 134: "passem horts i més horts. A l'altra banda de carretera una noguera branda les branques carregades de fruit verdós. Muntanyes i més muntanyes es succeeixen innombrables, grises i blaves de tan lluny que són.".

planificació del discurs[458] (*és trist estimar i saber que no has d'estimar...*). Finalment, cal esmentar les diferències d'entonació que reflecteixen les interrogacions d'algunes frases, en un intent d'atraure l'atenció del lector al potenciar el dramatisme de l'exposició.[459]

D'una manera semblant es presenta el model de llengua dels discursos reportats del discurs directe. Així els parlaments dels personatges contenen paràgrafs susceptibles de ser analitzats com a reflex de la llengua oral:

> —En tinc ganes. Puc i vull riure... també et vull besar... així al mig de la boca amb perill de rodolar avall. Morir besant-nos... ni Romeu ni Julieta no haurien imaginat una fi tan interessant... T'espanto? No siguis criatura... Deixa'm, almenys un cop, dir el que sento de debò. Poder dir-ho tot per absurd que sigui, per incoherent, per il·lògic... Tenir el dret de dir follies, de no caldre't pensar si pensaran bé o mal de tu. Deixar-se anar... és tan dolç deixar-se anar... He deixat anar el meu amor al teu... i no em deixes anar al meu riure... Sort que t'estimo, com no vull dir que t'estimo... (~~HNF,~~ 139)

Fixem-nos com l'autora reflecteix el desordre lògic propi de la llengua oral, en primer lloc, les frases sovint s'interrompen; l'el·lipsi deixa només els mots precisos per a l'expressió dels continguts fonamentals. S'hi intercalen interpel·lacions a l'altre locutor, a partir de les interrogacions i dels imperatius, que és referit pels deíctics relatius a la segona persona. Finalment hem de citar la darrera antítesi, producte de la contraposició entre dues possibilitats de la relació que es debaten en l'interior de la protagonista. El discurs escrit resultant de la novel·la hi presenta també repeticions que reflecteixen el dubte del personatge, un efecte característic del discurs oral, com un acte propi de la retroalimentació produïda en

---

[458] Vegeu Lluís Payrató 1988, 71-72.

[459] La inserció d'interrogacions i d'exclamacions hi és força nombrosa, fins i tot en situacions menys tenses com l'analitzada; fixem-nos com enmig de l'explicació de la carta que rep la protagonista, després d'indicar les qualitats físiques de l'escrit "l'envelop, gruixut, de color ocre, sense una lletra, ni un nom", exclama "*Una carta d'ell!* no puc negar que m'ha fet, no pena, però sí una sensació d'estranyesa, d'incomprensió" (~~HNF~~, 7). L'exclamació assenyalada representa la confluència del discurs oral dins del discurs escrit.

situacions d'immediatesa comunicativa;[460] així, quan la protagonista descriu l'hostal del poble, observa els "enreixats de glorietes de colors llampants i gerros que hom no sap si són plens de flors que semblen fruites o de fruites que semblen flors" (~~HNF,~~ 17), on veiem una imprecisió descriptiva que reflecteix la situació adduïda.

Les locucions de la Cinta, la jove molinera boja, reflecteixen perfectament els desordres mentals causats per la malaltia psíquica.[461] Expressions com "a mi em va agafar por: de seguida vaig proveir-me de la fe del baptisme... i cap a França. Només aquí passen coses d'aqueixes perquè la gent és batxillera... em veuen tan bonica..." (~~HNF,~~ 68) ofereixen un discurs desordenat, interromput per les el·lipsis i amb superposicions de plànols de comprensió diferent. Rodoreda intenta mostrar versemblantment els seus personatges, per la qual cosa hem d'entendre en aquesta línia l'existència d'elements de l'oralitat en la novel·la.

L'el·lipsi sovinteja en les interlocucions de la protagonista, fins i tot en les descripcions externes "Hi ha un corc a les bigues que no es pren un minut de repòs en tota la nit...; i els cops de les potes dels cavalls... tenim l'establa dessota de la casa" (~~HNF,~~ 30-31), en un intent de reflectir un llenguatge natural i espontani, propi del discurs oral.[462] En la mateixa línia podem destriar l'ús de derivacions de mots: "quan ja estava ben tiparr*ona*, amb el pit de la mare; en fer les primeres passes volia empaitar les tirones, i queia assegud*eta* amb els braços estirats" (~~HNF,~~ 36). Els sufixos

[460] Aquesta és una de les característiques que Lluís Payrató observa com a més evident del discurs oral (Payrató 1988, 71-72).

[461] El model de llengua de la Cinta, a causa del retrocés mental que li provoca la malaltia, s'assembla a la parla dels infants: "Princesa, la vull rossa, la vull blanca, la vull vestida de blau, la vull que dugui sabates de xarol i que vagi ben pentinada i que tingui dues mans... oi que tindrà dues mans?" (~~HNF~~, 128)

[462] Les evocacions referides al patiment de la protagonista presenten sovint l'ús de l'el·lipsi per a trencar les frases, tot reflectint la immediatesa del discurs oral: "Que trista que és la muntanya grisa! Que trista... Morir-se... que bo ha d'ésser morir-se... ara." (~~HNF~~, 34).

assenyalats reflecteixen la subjectivitat del locutor de la frase —la padrina de la Cinta que ens la descriu quan era petita—.[463]

La creació d'una llengua pròxima al model oral, amb voluntat de ser natural i pròxima al lector, duu a l'autora a insertar diverses situacions que creen humor, un element pràcticament novedós en la literatura en prosa de l'autora que no era gairebé present en la novel·la anterior.[464] Les descripcions més tràgiques sobre els personatges contrasten amb un tractament de l'absurd que destaca d'una manera més relaxada la situació que els envolta[465], com és el cas de la imatge que rebem de la padrina del molí que "té vuitanta anys; al rostres no hi caben més arrugues" (~~HNF,~~ 35) o la descripció del café del poble, que "posseeix un excel·lent aparell de ràdio [...], una magnífica cafetera lluent, una colla de taules, de cadires, un taulell llardós i una manca de clients aclaparadora" (~~HNF,~~ 114).

Hi ha d'altres conseqüències de l'oralitat observades a nivell lèxic, com és el recurs anomenat clímax, resultant de la successió d'elements que segueixen una gradació —descendent en l'exemple següent— i que creen una situació de tensió expressiva en acumular un gran nombre d'efectes expressius: "un prec als sentits, a l'amor de porta fosca que s'ofereix al mig del carrer... amor que desvetlla la carn... amor, sigui com sigui. Amor en

---

[463] Més endavant tenim un exemple semblant que reflecteix, en aquest cas, el menyspreu del locutor —Cèsar, que ens narra la mort de la seua companya— envers un duc que els atacà: "l'home, així que es revingué una mica de l'espant, lluità amb l'ocellot (un "duc" més brau que els altres que no acostumen d'atacar)" (~~HNF~~, 96).

[464] Per contra, l'obra periodística de l'escriptora empra decididament el recurs de l'humor com un intent d'abordar la tragèdia de la realitat. Ella mateix s'interessa en les entrevistes de *Clarisme* per escriptors com C. A. Jordana que, com hem vist, l'anomena "humorista dels mots composts" (Muñoz 1992, 515); recordem que en la mateixa entrevista Rodoreda reflecteix el seu gust per la ironia i l'humor que la duu a afirmar "quant al divertiment, en escriure, hi crec" (Muñoz 1992, 515).

[465] Així ocorre, per exemple, en la descripció de la família de l'hostaler:

> Els amos de l'hostal són marit i muller, amb la primera joventut anys ha deixada enrera i un noi casat fora de casa. El gran se'ls va morir, dels tifus, quan comptava dinou anys. I el que és casat, després de set anys de carrera de capelà, amb uns "meritíssimus" ben guanyats, de filosofia, de teologia, d'història, de llatí, i d'una colla més d'assignatures, penjà els hàbits a la branca més alta d'una bona figuera i tot just fa tres mesos que s'ha amullerat amb una xicota benestant. (~~HNF~~, 13-14)

tot. En una mirada. En un pensament. En un record. En un anhel. En un desig. En aquesta veu de dona que demana, rogallosa, el que potser no tindrà mai; el que potser ja ha tingut i ha deixat perdre, el que potser creu aconseguir...” (~~HNF,~~ 116). En una línia interpretativa semblant podem ressaltar l’ús de l’èmfasi següent: “—He d’anar-me’n. —Ha dit—. Ha d’anar-se’n. Sé que li pregava que romangués no romandria. Sé que aquest “he d’anar-me’n” res no el pot capgirar. I això m’atormenta; jo voldria que, sense demanar-ho, no digués “he d’anar-me’n”; que aquestes paraules no existissin, que cap motiu poderós no les fes dir. Però sé que ha d’anar-se’n; que el seu deure, que jo no sabria tòrcer, l’allunya de mi.” (~~HNF,~~ 143). La repetició constant de la forma perifràstica *haver d’anar* posar en relleu una expressió que copsa l’interior de la protagonista, ja que significa el trencament amb la relació que s’havia rellançat amb l’estada de l’amant al poble. És també ressaltable la utilització d’expressions populars, com “el primer déu-vos-guard” (~~HNF,~~ 26); d’onomatopeies, “el caminar xip-xap” (~~HNF,~~ 26), “Catric, catrac... catric, catrac... catric... sent? és la farina que canta...” (~~HNF,~~ 30); de pronoms indefinits amb una significació denotativa, com “una angina de pit traïdora, que feia anys l’amenaçava, havia dit: *prou*[466]” (~~HNF,~~ 92), etc.

Les **formes verbals emprades en el discurs**, en relació a la referència a la història primària, això és, a la distància existent entre la història i el discurs resultant són força semblants al llarg de la novel·la. Predominen les formes que possibiliten una coincidència entre l’enunciació i l’univers narrat; hi ha un major ús, doncs, de formes del present[467] i de l’indefinit, fins i tot del futur.[468] El monòleg general de la protagonista és

[466] L’autora assenyala en l’original aquesta paraula en cursiva per reflectir l’ús denotat de la seua significació.
[467] Estem d’acord amb l’afirmació de Gemma Rigau d’entendre el present com “el temps de l’enunciació” (Rigau 1981, 103).
[468] Maingueneau/Salvador 1995, 34.

construït en present, ja que significa la narració immediata dels esdeveniments, una forma que alterna sovint amb el pretèrit indefinit. Amb tot podem trobar usos de formes del pretèrit perfet que, al nostre parer, són mostra de la vacil·lació de l'escriptora en els primers anys de creació:

> No he recordat haver-li ensenyat res, però sí que m'ha fet estrany de veure-la així, a ella. *Va explicar*-me que d'un cop de tisores s'havia tallat els cabells a la romana i d'un altre cop de tisores el serrell que li fa nosa als ulls i que amb la mà s'ha d'apartar contínuament; i, en fer-ho, empra uns posats de persona que se sent molestada, i no sap per què. Els cabells, tallats així, li donen un aspecte, un cert aire de patge de l'edat mitjana que contrasta amb les espardenyes roges i les faldilles amples de plecs esmolats. Li desplau de cosir (~~HNF,~~ 26-27)

Observem com el verb més usual és el present en les descripcions de la narradora, encara que en aquest fragment la forma del perfet assenyalada trenca l'homogeneïtat discursiva.[469] Les analepsis discursives, inserides enmig de la narració en una primera persona localitzada en el present, signifiquen l'entrada del pretèrit perfet:

> M'enyoro. Enyoro el que he deixat enrera... l'enyoro a ell. Però l'oblidaré; faré tot el que podré per oblidar-lo. No hi ha res millor que saber fugir del que no convé; jo vull saber-ne, i ho aconseguiré.
>
> Ahir, al vespre, *vaig preguntar*: —Què és aquell foc que hi ha al mig de la muntanya? Lluïa menut entre la foscor. (~~HNF,~~ 31)

L'entrada del pretèrit perfet possibilita la retrospecció en el temps, l'allunyament cronològic de la història respecte del discurs, i alhora la introducció de noves informacions que fa avançar el relat. Notem com, de la mateixa manera que ho assenyalen els autors Maingueneau i Salvador (1995, 37-43), la forma del perfet introdueix novament el primer pla discursiu, davant del paràgraf anterior, construït en present, en el qual assistim a l'amplificació descriptiva dels sentiments del personatge. El canvi de plànol discursiu operat pel perfet provoca tot seguit l'ús de l'imperfet (*lluïa*) per a crear al seu torn una amplificació descriptiva posterior, referida ara a l'exterior del personatge. En aquest fragment el

[469] L'acció fa referència a un fet anterior (*havia tallat els cabells*), però és explicat al mateix moment que succeeix la resta de l'acció, de tal manera que la forma més coherent seria possiblement el pretèrit indefinit.

perfet provoca una acceleració del temps històric, encara que dirigit al passat i, per tant, més llunyà del present corresponent al discurs actual. L'imperfet deté novament l'acceleració provocada per a crear el canvi de plànol discursiu.

No obstant això, el present també és emprat en les introduccions de les analepsis, en un intent evident de dotar de major versemblança al discurs resultant, ja que es redueix falsament la distància entre el temps de la història i el del discurs:

> Recordar. Avui *recordo* els meus pares. [...] Els meus pares se'm presenten avui, a través dels meus neguits, una mica confusos, una mica desdibuixats en conjunt, però amb certs detalls tan vius com si fossin fets esdevinguts recentment. Em recordo jo quan era petita. M'agrada, ajaguda cara al cel amb les criatures que han baixat amb mi al riu, d'evocar records meus i dels qui foren els meus... (~~HNF,~~ 78)

La intencionalitat del recurs és ben evident amb l'afirmació de la protagonista, que vol recordar el passat com si fos present, tot actualitzant la importància que representen aquests records en el moment. Malgrat tot, poc més endavant s'utilitzen les formes pretèrites "la meva mare va morir quan jo era ben menuda. La recordo: tràfec, plena de visites [...] La meva mare no reposava en tot el diu ni un minut" (~~HNF,~~ 80), on podem observar l'avanç en la història que significa la forma del perfet (*va morir*) i la pausa derivada de les formes de l'imperfet (*no reposava*). La inserció del present (*recordo*) enmig de l'analepsi representa el contacte o la intersecció del plànol principal de la narració amb el segon plànol retrospectiu; la veu de la narradora, que subjectivitza la informació, s'insereix amb l'ús del present. D'igual manera hem d'entendre els usos de formes del present tan bon punt acaben les analepsis, com llegim a la fi de la narració de la padrina de la Cinta sobre la infantesa d'aquesta, ja que signifiquen el retorn al plànol d'enunciació principal sobre el qual es construeix la novel·la, a partir del qual continua la descripció originada en la percepció de la protagonista:

"Calla la padrina; el vent empeny més de pressa l'aigua del riu avall, avall..." (~~HNF,~~ 62).

L'alternança immediata entre formes del perfet i de l'imperfet dins d'un mateix text descriptiu, corresponent normalment a situacions d'analepsi, és sovint utilitzat per l'autora. Podem analitzar el fragment de l'apartat 20 on se'ns descriu la joventut de la Cinta:

> Al poble vingueren uns estiuejants: un matrimoni amb dos fills més menuts que no la Cinta. Aviat, tots tres, es feren amics. Foren els únics companys que tingué. Plegats intentaren de desxifrar el misteri de les Encantades, d'aquella cova, de la qual, les nits de lluna eixien figures blanques, femenines —i segons gent que les havia pogut veure, belles— que baixaven a rentar al riu.
>
> La Cinta, amb aquella imaginació exaltada, una imaginació de tretze anys, creia que, algun dia, en entrar a la cova, les dones blanques la cridarien perquè anés amb elles (~~HNF,~~ 56-57)

El fragment és inicialment construït amb el pretèrit perfet, que introdueixen un avanç en la història, en referència al discurs. Tot seguit s'utilitza l'imperfet (*eixien, baixaven*) que amplifiquen la descripció de l'escena i, per tant, aturen l'evolució de la història; la forma final *creia* proporciona a l'enunciat un sentit de pervivència, de manteniment del seu efecte, on la protagonista, fins a l'actualitat del discurs, encara creu amb les exigències de les dones blanques, les Encantades. En aquest fragment, com en altres desplegats en la novel·la, assistim al fenomen de *posada en relleu* enunciat per D. Maingueneau i V. Salvador (1995, 60), a causa de l'expressivitat resultant de l'alternança entre les formes verbals del perfet i de l'imperfet, que reforcen el sentit d'un enunciat concret.

L'ús del futur avança fets pròxims, reals o hipotètics, dins de l'òrbita del plànol del present: "Ja he dit que em preparessin les maletes. Que diferent, ara, de quan vaig anar-me'n per venir. Hauré de dormir aquí encara. Encara sentiré el trepig del gat" (~~HNF,~~ 74). Notem la contraposició efectuada entre el deíctic temporal *ara*, que pertany al present, amb una

identificació absoluta entre la història i el discurs, i les formes del futur, que avancen la voluntat de la protagonista. D'igual manera hem d'entendre les formes verbals del darrer apartat de la novel·la: "Em tiraré daltabaix del balcó. Rodolaré avall com la Cinta; tindré sang a la cara i el "duc em buidarà els ulls" (~~HNF,~~ 193), on el futur fa possible la construcció d'una prolepsi que avança els fets veniders, dels quals no en tindrem la confirmació, ja que tracten esdeveniments externs a la història de la novel·la.

Igualment destacable és l'ús d'algunes formes del condicional, que avancen hipotètics finals de la història que, pel seu enunciat, neguen la seua possible realització. Així, en el diàleg entre els dos enamorats al poble, ella diu "tornaria amb tu, continuaríem com sempre, tornarien els meus remordiments i tornaria a fugir" (~~HNF,~~ 119); l'autora reflecteix el debat intern de la jove, que dubta entre la tornada a la ciutat amb l'amant o la fugida definitiva. Dins de la mateixa acció A7, en la visita de l'amant al poble, s'hi utilitza un altre cop el condicional per tal de manifestar el desig inconscient de la protagonista, "*voldria* que no s'acabés la cançó... ni la carretera... ni la nostra tornada... que no s'acabés res del que ara viu i és meu" (~~HNF,~~ 143), on el context ens avança la impossibilitat d'aconseguir la seua voluntat.

D'igual manera que l'anterior novel·la de Mercè Rodoreda, veiem una gran proximitat entre el discurs i la història, de tal manera que hi ha diversos recursos —a partir de la inserció directa del discurs reportat, dels elements pròxims al discurs oral i dels usos verbals esmentats— que faciliten l'acostament dels dos plànols intel·ligibles. Tot amb l'objectiu de crear una narració, resultant de la interacció entre la història i el discurs, versemblant i pròxima a la realitat del lector.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

2.2.6 La perspectiva narrativa: el mode, la veu narrativa i el narratari

La perspectiva narrativa de l'obra és un dels fets més destacats per Carme Arnau en l'estudi que dedica a la novel·la en *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda* (1979, 38-44). Arnau destaca que "el narrador se suprimeix d'entrada i ens enfrontem directament amb el personatge", que "es troba molt més a prop del narrador tradicional que no pas d'un innovador, que empraria el monòleg interior" (Arnau 1979, 38). Anteriorment hem observat com el possible monòleg interior d'alguns fragments de la novel·la és descartat, ~~HNF~~ és una narració en primera persona on per mitjà de la veu narrativa de la protagonista "assolim una visió/percepció essencialment subjectiva de la realitat", en paraules de Carme Arnau (1979, 38). La novel·la és construïda, doncs, a partir del monòleg d'un únic personatge, a diferència de ~~DH~~, on hi ha una alternança focalitzadora de la realitat descrita.

En l'estudi de la perspectiva narrativa de l'obra cal assenyalar en primer lloc el mode emprat per l'escriptora. Ens referim a la focalització, és a dir, a la relació entre la visió i allò que es veu o es percep, en paraules de Mieke Bal del llibre *Teoría de la narrativa* (1987, 108). La novel·la ens proporciona així una **focalització interna**, on el focus que transmet l'acció se situa en el punt interior de la història. Es tracta d'una **focalització interna fixa**, que proporciona la informació relatada, una FP (1) que recau sempre en un mateix personatge, la jove protagonista. D'aquesta manera es subjectivitza el discurs reportat, a través de l'estil indirecte, en respondre a la selecció de la informació[470] que l'element focalitzador de la narració ha

[470] Als inicis de la novel·la la protagonista presenta com a font d'informació el diàleg amb la padrina de la Cinta, que presenta una disposició semblant a les entrevistes dels mitjans de comunicació:

> La padrina del molí té vuitanta anys; al rostre no hi caben més arrugues, i encara, de vegades, remuga una tonada.
> —Esteu contenta, padrina?

exercit; podem veure l'apartat 6 en el qual la protagonista ens relata la vida dels propietaris de l'hostal on s'allotja, una informació que es veu retallada i concentrada en els aspectes menys interessants i ampliada i detallada en els fets que més li criden l'atenció, com és el cas del fill capellà que després de molts estudis "penjà els hàbits a la branca més alta d'una bona figuera" (~~HNF,~~ 14). Les descripcions de fets externs al punt focalitzador presenten així descompensacions evidents, de tal manera que els aspectes que interessen la protagonista són sotmesos a una amplificació descriptiva, és a dir, a l'aparició de funcions de catàlisi que ralentitzen l'aparició de nous nuclis de continguts. La focalització fixa es fa evident també en l'aparició d'elements personificadors en les descripcions de fets externs que evidencien la procedència de la informació; en descriure la vida a l'hostal, la protagonista observa que "el fregadís dels papers fins, *m'*esborrona: fugen del pa i dels plats les mosques per a tornar-hi tot seguit" (~~HNF,~~ 18), on destaquem la inserció del deíctic de primera persona que delata la procedència del focus narratiu. Els deíctics desenvolupen la funció d'assenyalar la participació en tot moment del mateix focus narratiu, "aguanta d'una orella el Xut que *em* mira festós. *Ens* explica, després d'un silenci, que ha baixat a banyar-lo" (~~HNF,~~ 125), on la narradora ens conta tot allò que veu.

> —La cantava a la Cinta quan era menuda: li plaïa aquesta cançó. — I calla. Sembla que pel front atavellat, amb uns quants cabells blancs que fugen del mocador negre, passin records que li duen tristor. (~~HNF~~, 35)

D'igual manera es planteja el diàleg amb dues nenes petites:

> —Sou d'aquí vosaltres? —Em miren en un vol i dol entre quedar-se encuriosides o fugir amb esporuguiment.
>
> Són dues mossetes veïnes, de cinc a sis anys: una duu les espardenyes plenes de serrells a la punta, per entremig dels quals surten, menuts, els dits dels peus; escabellades, brutes de pols, els vestits descolorits. (~~HNF~~, 37)

La manera d'abordar els personatges té una gran semblança amb les entrevistes, que adés hem estudiat, que Rodoreda va publicar a la revista *Clarisme* durant aquesta època; hi hem destacat que la periodista feia preguntes breus, sense importància aparent, per tal d'introduir la conversa, i tot seguit hi introduïa les observacions que feia sobre la persona entrevistada. En aquest sentit vegeu els comentaris de Teresa Muñoz en l'estudi d'aquestes entrevistes en l'article "Entrevistes de Mercè Rodoreda a *Clarisme* (1933-1934)" (1992, 499-500).

La subjectivització del mode narratiu provoca la interioització d'elements de contingut procedents d'altres personatges en el focus narrador. Així, després d'enunciar l'amant l'afirmació "He d'anar-me'n" (~~HNF,~~ 143), s'inicia el monòleg de la protagonista, tot canviant les disposicions formals del discurs directe per les de l'indirecte, que analitza minuciosament les causes i les conseqüències d'aquesta frase: "Ha d'anar-se'n. Sé que si li pregava que romangués no romandria. Sé que aquest "he d'anar-me'n" res no el pot capgirar. I això m'atormenta; jo voldria que, sense demanar-ho, no digués "he d'anar-me'n"; que aquestes paraules no existissin, que cap motiu poderós no les fes dir. Però sé que ha d'anar-se'n; que el seu deure, que jo no sabria tòrcer, l'allunya de mi." (~~HNF,~~ 143). D'igual manera podem interpretar alguns dels canvis cronològics del discurs respecte a la història indicats en el capítol anterior, en els quals la narradora, dins del relat construït en estil indirecte, insereix fragments que situen el discurs en el present més immediat de la història; així podem veure l'escena prèvia a la mort de l'infant de la veïna: "la mare li explicà què havia fet. L'home preocupat no digué res; es mirà el noi abans d'anar-se'n com si li requés de deixar-lo, i s'acomiadà. —Ja el va veure mort. Ja vaig endevinar-li que el veia mort; ja no li va caldre tornar més. Va morir, pobrissó sense coneixement. I era tan bon fill!" (~~HNF,~~ 166). La indicació tipogràfica del guionet anuncia aquest canvi provocat per la modalització del discurs de la narració.

Tots aquests elements provoquen la subjectivització del relat.[471] El discurs corresponent a la història subjacent és sotmés a l'acció d'un narrador fix que relata totes aquelles coses que veu o que sent. No obstant

[471] En l'anàlisi de la focalització interna com un element de modalització del text, això és, de subjectivització del discurs, hem tingut en compte l'estudi de Josep M. Castellà en el llibre *De la frase al text* (1992, 197-207).

això, com indica també l'estudiosa Carme Arnau (1979, 38-39),[472] Rodoreda mostra un cert intent d'objectivisme en les descripcions d'elements externs al personatge, com veiem en el fragment "Ha passat, volant com un llampec, un vol d'ocells. Creixen, gerds, margenada amunt, romanins. És lluny, encara, la cova, que reptadora ens esguarda de dalt de la muntanya grisa estant." (~~HNF,~~ 133), encara que la comparació *com un llampec* i l'adjectiu *reptadora* proporcionen una certa visió subjectiva de la narradora.[473] Però aquest incert objectivisme és trencat immediatament amb l'aparició dels senyalitzadors deíctics de primera persona,[474] com llegim en la continuació del fragment anterior: "Em recalco al seu braç agafada amb les dues mans creuades. Les desfaig: apropo l'índex als seus llavis." (~~HNF,~~ 133).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

No obstant això, cal destacar diversos fragments de la novel·la que presenten descripcions de les imatges que veu la narradora on no hi ha a penes indicis de subjectivització. Així, dins de l'observació inicial de l'hostal,[475] relata que "Penjat de gairell, damunt la pica, un mirall de marc negre-verdós s'entreté a desfigurar tot el que dintre seu es reflecteix, i al seu costat, una entrada esquifida deixa pas a la cuina enfosquida que no aclareix una menuda finestra oberta damunt la carretera." (~~HNF,~~ 16-17), on

---

[472] Aquestes són les paraules exactes d'Arnau: "Del subjectivisme més pregon es passa a la recerca d'un cert objectivisme, que es manifesta en la descripció d'uns paratges determinats, i també, en la de les dones que hi habiten." (Arnau 1979, 38).

[473] En general l'ús d'adjectius qualificatius en la descripció d'espais o de persones cal entendre's en la novel·la com una mostra més de la subjectivització a què es sotmet el discurs. Així podem trobar expressions com "el meu pobre pare" (~~HNF~~, 85), "el pobre Xut" (~~HNF~~, 159), que denoten una focalització concreta. És interessant en aquest sentit l'estudi que Catherine Kerbrat-Orecchioni fa en *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje* (1980) al voltant dels adjectius subjectius (pàg. 110-130).

[474] La intensificació de l'ús dels deíctics de primera persona s'ha d'interpretar al llarg de la novel·la com un intent de subjectivització del discurs; vegem l'exemple d'una frase de la pàgina 144: "Quedar-*me* només amb el record que d'ell *em* durà tot el que *em* volta.". Aquesta funcionalitat del deíctic és concebuda també per també per Josep M. Castellà (1992, 185-193).

[475] En general la major part de les descripcions relatives a aquest edifici busquen un cert objectivisme, més evident en l'apartat 8 de la novel·la, on llegim frases com "Damunt de la tauleta de l'ocell, el bloc color de cafè amb llet d'estalagmites; damunt d'aquestes, col·locats asimètricament, uns quadres. El del mig, una ampliació de família: els amos de la casa amb dos llurs fills i una nena que els és germana de llet." (~~HNF~~, 19-20).

l'estil resultant s'apropa[476] a l'objectivisme descriptiu, que recorda fins i tot les observacions de les càmares de cinema, que traslladen el seu punt o focus de gravació d'una banda a l'altra de la imatge que percep la protagonista.[477] Poc més endavant hi localitzem seqüències descriptives que poden ben bé pertànyer a imatges filmades:[478]

> Al sostre, bigues. A la sala, col·locades horitzontalment, sis. A l'arcova, cinc i mitja, aquesta tallada per la paret que para torta, guerxa. [...] A cada costat de l'ampliació dues litografies. Unes representen escenes del "Pacte de famine"; les altres dues el matrimoni d'Abelard i Eloisa: la declaració d'amor d'Abelard a Eloisa entremig de lliris, i roses, i un cel blau cobalt. [...] El balcó dóna a la carretera. Enfront un pujol. Dalt d'aquest el poble. (~~HNF,~~ 19-22)

Els apartats amb què es divideix la novel·la s'inicien sovint amb unes descripcions de l'espai on se situa l'escena on s'intenta oferir una contextualització suficient al lector per tal de localitzar l'acció següent. Es tracta d'imatges ordenades que intenten també despendre's d'elements modalitzadors i que ens recorden a les notes introductòries de les obres teatrals, com és el cas de l'apartat 13, on fins i tot hi podem destacar un paral·lelisme sintàctic en la construcció dels quatre paràgrafs que configuren aquesta introducció. D'igual manera succeeix en apartats on el diàleg entre els personatges abarca tot el seu contingut, com en l'apartat 42 que s'inicia amb el paràgraf "Un matí. Sota els pollancs que broden el cel. Prop del riu que és blau." (~~HNF,~~ 116), per a inserir-hi tot seguit la conversa entre la protagonista i el seu amant; paral·lelament, els apartats 43 i 44, que continuen amb el diàleg dels dos personatges, comencen respectivament

---

[476] Hem de fixar-nos que fins i tot en aquest tipus de descripcions hi ha una certa influència de la percepció personal del narrador, que en aquest cas es reflecteix en l'ús de la prosopopeia resultant de dir que el mirall "*s'entreté* a desfigurar tot el que dintre seu es reflecteix", un comentari provocat per la impressió subjectiva de la veu narrativa.

[477] Carmen Peña-Ardid en el llibre *Literatura y cine* (1992) analitza la interrelació entre la novel·la i el cinema; és interessant en aquest sentit el debat que exposa sobre la influència del cinema en les descripcions narratives (Peña-Ardid 1992, 166-174).

[478] Cal esmentar que el paràgraf que precedeix el que tot seguit reproduïm es veu interromput per l'acció d'una el·lipsi, indicada tipogràficament pels punts suspensius, que reforcen expressivament la descripció que s'ofereix tot seguit.

amb les frases “Sota un cel d’estrelles. Carretera enllà.” (~~HNF,~~ 118) i “Un vespre.” (~~HNF,~~ 119).

Com veiem, els intents objectivitzadors de l’escriptora no són possibles a causa d’un predomini de la modalització que subjectivitza el discurs resultant. Si seguim la proposta de Catherine Kerbrat-Orecchioni en el llibre *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje* (1980), podem entendre que aquesta subjectivitat naix “quan el subjecte d’una enunciació es veu davant del problema de la verbalització d’un objecte referencial, real o imaginari, i quan per a fer-ho ha de seleccionar diverses unitats prenent-les del repertori lèxic i sintàctic que li proposa el codi, se li presenta *grosso modo* l’opció entre dos tipus de formulacions” (Kerbrat-Orecchioni 1980, 92) i opta finalment per la tria personal d’aquestes unitats formals i conceptuals, on “l’enunciador es confessa explícitament o es reconeix implícitament com a la font avaluativa de la informació” (Kerbrat-Orecchioni 1980, 92). Aquesta és la realitat, com diu Carme Arnau (1979, 38) “no hi ha cap intent d’objectivitat ja que tot (homes i coses) és filtrat per una determinada personalitat/personatge”, de tal manera que se’ns presenta “una visió unívoca de la realitat” (Arnau 1979, 39).

El mode emprat al llarg de ~~HNF~~ és manté constant, sense massa alteracions destacables. Tan sols podem esmentar un indici de paralepsi observat en l’apartat 28, quan la narradora s’introdueix pràcticament en la consciència d’un personatge per a descriure amb major profunditat els seus pensaments: “L’horroritzava quedar-se calb; era una pena a la seva vida lliure de turments i complicacions espirituals, perquè el feia adonar-se que els anys s’anaven amuntegant al seu damunt quan encara no era vell.” (~~HNF,~~ 86). Es tracta de la descripció que es fa de la personalitat del pare de la protagonista. Malgrat tot, l’ús de la tercera persona desvincula una

possible desviació de la focalització general del relat, de tal manera que queda patent la continuació fixa en la procedència de la informació.

La **relació entre l'acció verbal i els nivells narratius** que s'estableix és també força homogènia al llarg de la novel·la. Si seguim la proposta sistematitzadora de Gérard Genette (1972, 273-283) observem que ~~HNF~~ s'alinea en el tercer tipus de relació, el de la novel·la **simultània**, ja que s'empra generalment el present en la narració per a expressar unes accions que són contemporànies. La narració ens reporta simultàniament els pensaments i les idees de la protagonista, que ens els ofereix directament. Aquesta immediatesa és lògica en un text en el qual l'escriptora, segons hem vist al llarg de la nostra anàlisi, vol oferir una certa proximitat entre la història i el discurs, per tal de dotar d'una major naturalitat el desenvolupament del món interior dels protagonistes. Aquest tipus de relació, com diu Genette, és en principi "el més senzill, ja que la coincidència rigorosa de la història i de la narració elimina tota possible interferència i de joc temporal" (1972, 276). No obstant això, la novel·la també presenta diversos apartats on la relació utilitzada és **ulterior**, és a dir, s'empra les formes pretèrites per a narrar fets passats; es tracta de les analepsis anteriorment destriades a través de les quals la protagonista rememora passatges viscuts anteriorment. Des d'una situació actual, el focus d'atenció es desplaça al passat de la història per tal d'augmentar la informació dels fets presents.

Per tant, ~~HNF~~ presenta generalment un **nivell narratiu intradiegètic** (Genette 1972, 283-286), on la història principal és narrada per la protagonista principal que, a causa de la recreació de relacions ulteriors (entre l'acció verbal i el nivell narratiu) possibilita l'aparició també del

nivell narratiu metadiegètic[479] on s'hi amplia la informació de la història actual amb esdeveniments situats en un altre nivell narratiu, localitzat en el passat de la història. Novament ens referim a les situacions analèptiques esmentades anteriorment, que representen una narració dins de la narració principal; recordem, per exemple, l'apartat 34, on se'ns conta el passat de la vida de Cèsar i la història de la mort de la seua companya.

Definim ara quin és el **contracte narratiu**[480] establert en la novel·la, és a dir, com entenen Roland Bourneuf i Réal Ouellet en *La novela* (1972) el *pacte narratiu*, "la doble relació, implícita o explícita, que tota obra narrativa estableix, d'una banda, entre l'autor i el virtual lector i, d'una altra banda, entre un narrador i un narratari" (pàg. 89). ~~HNF~~, si seguim la teorització de Genette (1972, 298-306), presenta la mateixa veu narrativa que ~~DH~~. Així, en relació del narrador amb la història, hi destriem un narrador homodiegètic, un narrador autodiegètic o protagonista que es limita als seus pensaments i experiències. Des d'un centre fix aboca els esdeveniments que configuren la història. Aquest *jo protagonista*, en terminologia de Norman Friedman (1975, 47-57) és coneixedor de totes les circumstàncies del material narrable i pot actuar amb tota la llibertat en l'evolució de la narració; Bourneuf i Ouellet (1972, 102) observen el paral·lel d'aquest tipus de narrador amb el narrador o autor omniscient en tercera persona. Igualment, cal precisar que el narrador de ~~HNF~~ és alhora un narrador intradiegètic, en tant que ocupa un espai en l'interior dels esdeveniments del nivell diegètic, des del qual hi introdueix les informacions procedents d'altres nivells secundaris de la història.

---

[479] Genette indica la vinculació d'aquell segon nivell narratiu amb les seqüències explicatives, formulades normalment amb les analepsis explicatives (1972, 287-288).

[480] Això és, tal com diuen Maingueneau i Salvador en *Elements*..., observar de quina manera l'escriptora ens ofereix el relat al lector "com a producte d'una mena de transacció entre un personatge, sovint identificat amb l'autor, i un personatge-narrador a qui es deleguen els poders del novel·lista" (Maingueneau/Salvador 1995, 35).

El **narrador intradiegètic homodiegètic** de la novel·la és, per tant, un personatges de ficció que narra els fets en què participa. Desenvolupa, en primer lloc, una funció narrativa que fa possible l'evolució de la història en el discurs. Hi ha també una certa funcionalitat organitzativa, en relació a les introduccions que hi fa sobre l'estructuració d'alguns apartats de la novel·la; recordem, per exemple, les descripcions o contextualitzacions amb què inicia algunes escenes, com els apartats 42-44 on es narren les converses entre els amants, o bé les introduccions a la presentació de nous personatges, com és el cas de l'apartat 30, amb la presentació del pare. Es tracta de petites introduccions que guien l'estructuració del discurs, tot assenyalant-hi els canvis operats en els nivells narratius.

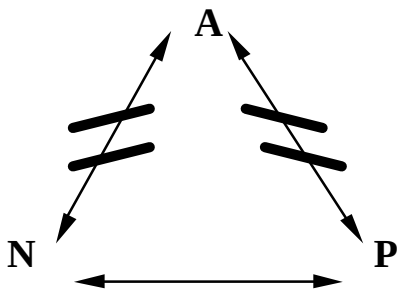
BIBLIOTECA VIRTUAL

Hi ha també una funcionalitat testimonial que es deriva de la mateixa subjectivitat que la narradora plasma en el discurs resultant, segons hem assenyalat anteriorment. El narrador homodiegètic de la novel·la exerceix els paràmetres destriats per Gérard Genette (1972, 310) com als indicadors de la funcionalitat testimonial: *a)* el narrador indica la font de procedència de la informació (les imatges que presencia, les reflexions presents, l'experiència vital). *b)* hi ha un alt grau de precisió en els seus records.[481] *c)* hi ha una expressió concreta dels sentiments que s'hi produeixen davant d'un fet concret.[482] En general, tots els elements que anteriorment hem indicat com a manifestacions de la subjectivitat del relat, en relació a l'acostament entre la història i el discurs, afavoreixen aquesta funcionalitat pròpia del narrador de ~~HNF~~. Ens referim a l'ús del present com a temps constant de la narració, que actualitza i acosta els fets narrats a l'òrbita més immediata de la narradora; a la presència constant del deíctic *jo*, que filtra constantment la informació oferida, etc.

[481] Ens referim als records relatats per la protagonista corresponents a la seua infantesa, especialment, la imatge del pare i les seues estades a l'Ateneu, mentre aquest estava amb els amics.

Finalment, també podem localitzar una certa funcionalitat ideològica[483] al narrador de la novel·la. Es tracta d'una sèrie de comentaris immersos dins d'altres més afins a la història principal, que reflecteixen una intencionalitat de l'autora per fer evident alguns principis socials en boca de la protagonista-narradora. Ens referim sobretot al debat que mantenen Cèsar i la jove en l'acció A6 entorn al paper de la dona en la societat, després d'afirmar l'italià que "Totes [les dones] són per llençar al foc..." (~~HNF,~~ 100). La narradora es mostra ferma defensora de la seua condició, "els homes la necessiteu, la dona" (~~HNF,~~ 103). Una defensa semblant s'entén en els diàlegs entre ella i l'amant, que se'n mostra en tot moment respectuós; per contra, ella censura fins i tot algunes actuacions de l'altre sexe: "Els homes només s'enamoren del que té de bo l'amor, i fugen quan els ha minvat la fal·lera..." (~~HNF,~~ 61).[484]

A l'igual que en l'anterior novel·la, hem fet l'aplicació de l'anàlisi del narrador sobre els nuclis centrals de la perspectiva narrativa, tot seguint la proposta de Gérard Genette del llibre *Ficción y dicción* (1991, 64-72):



[482] Recordem, per exemple, les manifestacions de la narradora davant del relat del naixement i de la mort del nen de la veïna.

[483] Aquesta funció és establerta per G. Genette en *Figuras III* (pàg. 310) en relació a la funció emotiva que va enunciar Jakobson.

[484] La defensa del paper de la dona que apareix en aquesta novel·la ens recorda les tesis defensades per l'escriptora en una publicació del mateix any on participà, *Polèmica*, juntament amb Delfí Dalmau, Carles Varela i José Ortega y Gasset. Dalmau engresca Rodoreda perquè reflexione sobre la conveniència que la dona del moment siga més decidida i participativa en la vida cultural i política (*Polèmica*, 43). Rodoreda es mostra una mica incrèdula de les capacitats reivindicatives de la dona del seu moment, per la qual cosa creu que "jo, pensant així, hauria d'haver nascut o molts anys enrera o molts més endavant" (*Polèmica*, 62).

El resultat és el mateix que ~~DH~~. És també una **ficció homodiegètica**, a causa de la coincidència entre el narrador i el protagonista, i l'allunyament de l'autor a tots dos. Aquesta estructura facilita la recepció del missatge del protagonista, en coincidir amb el narrador. Encara que hi ha algunes coincidències —especialment ideològiques— amb l'autora,[485] aquesta es manté al marge de la seua identificació.

Per a acabar, concretem la funcionalitat del **narratari** de ~~HNF~~. A l'igual que en ~~DH~~ no es formula cap personatge intern que excercesca el paper de mitjancer entre el narrador i el lector, de tal manera que s'hi formula l'existència d'un narratari extradiegètic, localitzat fora de la ficció:[486]

NI [Ella] ————————————————> NRE [no definit]

Aquest narratari extradiegètic (NRE) es concreta a partir dels indicis que la narradora en dóna. A partir dels senyals[487] que estableix Gerald Prince en "El narratari" (1973; Sullà 1996) podem establir el NRE de la novel·la. Així, cal tenir en compte les informacions complementàries que la narradora afegeix a les seues descripcions, sobretot les relacionades amb

[485] Sobre els graus de la participació de l'autor literari en l'evolució de la seua obra, hem tingut en compte les apreciacions de Gérard Genette en *Nouveau discours du récit* (1983), on diferencia "*auteur réel*" d'"*auteur impliqué*" (pàg. 96), entenent aquest últim com un intermediari o mitjancer entre el primer i el narrador de la història.

[486] Hi ha una petita alteració d'aquesta formulació en l'apartat 60 de la novel·la. Després de la mort de la Cinta, la protagonista, fortament commoguda, s'hi adreça a la mateixa morta: "Evoco ara, com si les hagués viscudes, les hores de la teva infantesa, quan tu, criatura encara, ja pressenties amb les teves tristors l'esdevenidor implacable, quan enyoraves la mare que la mort, massa matinera, s'endugué" (~~HNF~~, 157). En aquest apartat la Cinta esdevé un narratari intradiegètic que actua de barrera entre el narrador i el lector, el qual no pot identificar-se amb el primer, ja que en aquest cas el narratari posseeix unes característiques determinades.

[487] Roland Bourneuf i Réal Ouellet matisen el terme *senyal*, definit per Prince, i proposen l'ús de paraules com *traços* o *empremtes*, més adequats si tenim en compte que en la relació narrador-narratari no implica necessàriament una interpretació conscient o dirigida del primer envers el segon. Aquests autors entenen que els mots adduïts "designen amb major propietat aquest conjunt d'indicis proporcionats —conscientment o no— per la narració del narrador i capaces d'il·luminar la natura del narratari." (Bourneuf/Ouellet 1972, 90).

altres personatges, unes anotacions que són adreçades a un narratari extradiegètic del relat que les necessita per a poder interpretar adequadament l'obra. En general, ens referim a les funcions de catàlisi que amplifiquen els continguts dels nuclis de la història; en alguns casos s'evidencia el caràcter complementari de la informació, de tal manera que s'insereix el fragment entre guionets o entre parèntesis.[488] Són dades secundàries que el NI de la novel·la ofereix al NRE per tal que puga reconstruir amb major perfecció l'evolució de la narració.

Algunes de les característiques adduïdes de la presència del discurs oral en el relat són també interpretables com indicis que la narradora dóna del narratari. Pensem en l'ús d'eufemismes que denoten la utilització d'alguns mots,[489] d'expressions humorístiques que reclamen l'atenció d'un hipotètic NRE,[490] etc., que insinuen una certa connexió i complicitat entre NI i NRE. En aquesta línia hem d'interpretar algunes confesions internes de la protagonista, com "Em fa basarda de romandre sola amb aquest home espellingat, roig de vi, taciturn, que diuen és bo, però que jo no sé com és." (~~HNF,~~ 99) que reflecteix l'opinió real que té d'un altre personatge, Cèsar. Es tracta en definitiva d'uns recursos que semblen anar dirigits a un narratari extradiegètic, que extrapola al seu torn la història del relat als futurs lectors, de manera que es reforça la sensació de versemblança i s'afavoreix la receptabilitat de la novel·la.

Un altra empremta de l'existència del NRE és la formulació de preguntes retòriques o pseudopreguntes per part de la narradora. Aquestes qüestions, construïdes perquè el narratari puga reflexionar sobre diverses

[488] Així, per exemple, s'expressa quan es narra la mort de la companya del Cèsar per l'atac d'un ocellot "(un «duc» més brau que els altres que no acostumen d'atacar)" (~~HNF~~, 96).

[489] Aquest és el cas anteriorment esmentat de referir-se a la mort amb el mot *ELLA* (~~HNF~~, 35), escrit significativament en lletra majúscula.

informacions, es plantegen en l'interior de la protagonista. Hi ha diversos expemples, com l'enunciació "Què deu fer la Cinta?" (~~HNF,~~ 33) que reclama l'atenció del NRE. La narradora exposa fins i tot una possible resposta: "potser dorm, potser canta, potser agafa les muntanyes amb les mans... o potser malda per ficar el sol al pou..." (~~HNF,~~ 33-34), que semblen guiar el pensament del destinatari extradiegètic. D'una manera semblant podem entendre la qüestió "Ai la Cinta mancada de lucidesa va esbarrancar-se, per què va ferir amb ferida de mort el gos que estimava?" (~~HNF,~~ 159), un enunciat que remet a una realitat que el destinatari ja coneix, però que reflecteix el dubte lògic d'una persona, la jove, que presencia un fet concret i que no disposa de tota la informació.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Totes aquestes empremtes ens construeixen un narratari extradiegètic de grau zero, en paraules de Gerald Prince (1973; Sullà 1996, 154). Tenim indicis de la seua existència, però no podem reconstruir la seua entitat. Tan sols podem observar algunes senyals psicològiques del seu perfil, ja que se'ns presenta, a l'igual que en ~~DH~~, com una persona receptiva a les transformacions internes dels personatges, que va descobrint-les al mateix temps que la narradora li les ofereix. Estem davant també d'un destinatari còmplice dels pensaments de la veu narrativa i, per tant, testimoni directe dels canvis psicològics dels personatges.

[490] Recordem algunes expressions citades, com la referida a la padrina del molí, al rostre de la qual "no hi caben més arrugues" (~~HNF~~, 35).

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

2.3 *Un dia en la vida d'un home*[491] (1934)

La novel·la va ser publicada el mateix any que ~~HNF~~ per l'editorial Proa, en la col·lecció "A tot vent". Que la prestigiosa editorial Proa es fes càrrec de la narració dóna compte del prestigi i del coneixement que l'autora anava tenint a l'època. Així ens ho recorda Mercè Ibarz a la biografia de l'escriptora (pàg. 39-40). Una ressenya publicada el mateix any per Rafael Tasis (*Mirador*, 302) confirma la novetat que significa la novel·la, a diferència dels "dos primers llibres de la senyora Rodoreda" que "no arribaven a impressionar per la lògica de l'argument ni per l'escaiença de l'estil".

Coneixem el procés de publicació de la novel·la gràcies a l'entrevista que li féu Montserrat Roig (1973) en la qual conta com Joan Puig i Ferrater, aleshores director d'edicions Proa,[492] li va demanar alguna novel·la per a publicar i Rodoreda li lliurà ~~UD~~. Mentre ~~HNF~~ era publicada per l'editorial *Clarisme*, responsable de la revista on participava activament l'escriptora. Arran d'aquest contacte, l'escriptora es va introduir al Club dels Novel·listes on anaven els escriptors vinculats al grup de Sabadell.[493] Carme Arnau destaca en la biografia sobre l'escriptora (1992b, 24) el paper de Joan Puig i Ferreter en la introducció d'autors estrangers i en la recerca de joves valors catalans, entre els quals es trobava Mercè Rodoreda. En *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda* (pàg. 45), Arnau exposa la influència rebuda en aquesta novel·la i en la següent (~~CM~~) per part dels escriptors del grup de Sabadell, per la qual cosa localitza en aquest factor

[491] L'estudi ha estat fet sobre una còpia de la novel·la aconseguida a l'Ateneu de Barcelona.

[492] Cal insistir en la importància d'aquesta editorial en el reviscolament de la producció novel·lística dels anys 30. Fou creada l'any 1928 per Josep Queralt i Marcel·lí Antic, sota la direcció literària de l'esmentat Puig i Ferrater, amb l'objectiu de consolidar una antologia de la novel·la catalana i universal, clàssica i moderna. Foren responsables d'algunes traduccions escriptors i intel·lectuals com Josep Carner i Andreu Nin.

[493] En la introducció d'aquest treball hem incidit en els principals trets identificadors d'aquest conjunt d'escriptors.

les principals diferències estilístiques amb les dues primeres novel·les de l'escriptora, anteriorment analitzades.

Adés hem esmentat la relació de la novel·la amb l'obra de Francesc Trabal *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* (1933). La mateixa escriptora ens parla d'aquestes influències en el pròleg de la novel·la posterior, ~~CM~~ (1936). En la nostra anàlisi tindrem en compte les possibles semblances observades.[494] És Carme Arnau[495] (1979, 47-49) qui novament incideix més en els paral·lelisme, com també en les divergències, dels dos textos, publicats amb un sol any de diferència.

Per últim, abans de començar la nostra anàlisi, cal incidir en la principal novetat que incorpora el text: el plantejament d'un protagonista principal masculí, un fet no habitual en l'escriptora[496].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[494] Per la seua banda, Carme Arnau en *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda* (pàg. 44) afirma rotundament aquesta influència.

[495] Arnau 1979, 47: "A ambdós llibres l'argument gira al voltant dels intents, tots ells fallits, del personatge central per defugir una societat que l'empresona, simbolitzada per una de les seves institucions bàsiques: el matrimoni.". Altres semblances que hi destria Arnau són l'existència d'un antagonisme entre la raó, simbolitzada per la muller, i la passió, simbolitzada per la jove que atrau l'home; com també el plantejament d'un aspecte subversiu: la voluntat de proposar una major llibertat en les relacions amoroses, de tal manera que s'hi ataca la repressió de la societat burgesa. També hi fa esment d'algunes divergències, entre les quals podem destacar el to més còmic amb què són tractats els problemes en la novel·la de Rodoreda, i la versemblança que impregna l'evolució del relat, a diferència de l'obra de Trabal, que encara que es mostra més seriosa en el tractament dels temes, trenca les regles del joc literari, en aparéixer ell mateix com a autor en la novel·la.

[496] Es tracta d'un home víctima de les dones, de tarannà positiu, que segons apunta també Carme Arnau (1979, 47) es deu a la influència de l'obra de Francesc Trabal, on el protagonista presenta unes característiques semblants.

2.3.1 La història. Els esdeveniments

2.3.1.1 Argument (Samsó descobert per Salomé)

~~UD~~ ens presenta la vida de Ramon Rampell, un home amable i influenciable, pressionat constantment per la dona, amb un caràcter més fort i decidit. Ramon ha arribat a vell sense fer front a les decisions de la muller, però ara pretén fer cas als seus impulsos amorosos. És en aquest context humà en el qual hem de situar els esdeveniments de la novel·la. Rafael Tasis, en l'article esmentat (*Mirador*, 302), encara que considera el tema central poc innovador en el panorama narratiu català, destaca el tractament novedós que li dóna l'autora: "l'estiuet de Sant Martí de l'home que ha menat una vida regulada per la rutina i el deure que esmussen els sentits; el fracàs de la temptativa amorosa del tímid sense experiència, i la reacció lògica de la dona més jove que ell, enduta a frec de l'adulteri per una rauxa de romanticisme estantís, i que a darrera hora recupera la fredor i l'instint de conservació.".

La història del relat comença amb una imatge de la dona del protagonista mentre cuina, sobre la qual el narrador ens invita a conéixer la vida d'aquest personatge. Després d'aquesta invitació coneixem els dos protagonistes, el marit, Ramon Rampell, i la seua muller. El narrador descriu els principals trets identificadors dels seus caràcters i ens relata la conversa telefònica del protagonista on concerta una cambra telefònica, un fet que li aporta un gran patiment.

Tot seguit assistim a la narració retrospectiva dels orígens de l'enamorament que Ramon té de la dona d'un amic. Coneixem el procés d'apropament entre els dos possibles amants, a través de les estades al café on coincideixen tots dos; ella amb el seu marit. La trobada fou possible gràcies a l'absència del marit durant un mes a Mallorca. Ramon la visità

durant set dies seguits, amb la intenció de "no torbar la pau d'aquella parella que cap culpa no tenia dels sentiments que a ell l'atuïen" (~~UD~~, 38), al llarg d'un mes, fins que torna el marit. La relació s'interromp, només es troben en el café on van amb els amics. Una coincidència casual pel carrer possibilita el renaixement de l'amor on acorden la visita a una casa de cites per veure's en privat.

Ramon acudeix a parlar amb l'amic advocat Paus sobre el seu afer. Paus anima l'home a dur endavant la seua relació, sense cap remordiment, tot assenyalant-li diverses situacions de la vida quotidiana on l'home, encara que semble infidel a la seua muller, no ho és del tot. Ramon demana a Paus el telèfon i l'adreça del lloc de cites. La història retorna aleshores al moment anterior de la narració retrospectiva de l'inici de la nova relació de Ramon. La dona, preocupada pel malestar que ell manifesta, decideix fer-li beure una purga, que ell accepta sense poder oposar-se. Ramon s'hi prepara per a la cita de les sis de la vesprada. Dóna un tomb pel carrer, per a fer temps, i assisteix a diversos fets quotidians, entre els quals el colpeix l'atropellament d'un paleta que va amb bicicleta. Hi troba una farmàcia i intenta comprar un *antipurgant*, però en l'últim moment, la vergonya li impedeix demanar-ho. Torna a casa per dinar.

Per la vesprada Ramon va al café amb els amics. Són les quatre i s'impacienta davant de la proximitat de la cita. Els amics noten el seu estat i provoquen una conversa sobre les infidelitats que han tingut amb altres dones. Tot seguit es dirigeix al lloc concertat. Ella arriba. Hi pugen a un taxi per tal que els duga al *meublé*. Durant el trajecte, davant la naturalitat que mostra l'home, ella se sent insegura de l'acció: "¿No és estrany que aquell respecte que abans li tenia s'hagi convertit en una envestida de besades als guants?" (~~UD~~, 169), es qüestiona la dona. Finalment arriben a

la casa indicada. Una vegada estant en l'habitació número tretze, els dubtes i els temors creixen en l'interior de tots dos. Aquesta inseguretat impedeix que l'objectiu inicial es consume. Ella se'n penedeix de la decisió inicial; és comparada amb la figura mítica de Salomé que descobreix alhora les *vertaderes* intencions de Samsó. D'un colp marxa, tot deixant Ramon "sense ànima, sense esperit" (~~UD~~, 191). L'home abandona l'habitació, sol·licitada immediatament pel propietari per a llogar-la a una altra parella, que demanen la número tretze. Ramon torna a casa, primer a peu, per una ciutat que potencia la sensació de desgràcia, i després amb taxi. Davant de la família intenta dissimular la seua pena. La dona no s'adona del seu patiment i es mostra compassiva del seu estat de salut. Finalment Ramon va a dormir, tot empassant-se els sentiments cap a l'interior.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

2.3.1.2 Funcions, accions i seqüències de la història

Pel que fa a les **funcions** que integren la història d'~~UD~~, cal assenyalar, en primer lloc, la presència d'un nucli central, l'intent del protagonista d'iniciar una relació extramatrimonial, que ve completat per diverses funcions distributives que fan avançar la història. Així els fets són conseqüència d'un seguit de nuclis secundaris que distribueixen l'evolució del pensament i de les actituds del protagonista. Els nuclis més destacats són els següents: presentació dels protagonistes (cap. I), coneixement de l'estimada (cap. II), separació temporal de la parella i posterior retrobament (cap. III), entrevista amb l'amic advocat Paus (cap. IV), preparació de la cita amb l'estimada (cap. V-VI), passeig del protagonista per la ciutat (cap. VII), tertúlia amb els amics al café (cap. IX), trobada amb l'estimada a la

casa de cites (cap. X), tornada solitària del protagonista cap a casa (cap. XI), retorn a casa i resignació del protagonista (cap. XII).

Paral·lelament s'estenen les funcions de **catàlisi** que amplien les informacions dels nuclis existents. A causa de la condensació dels esdeveniments de la història[497], la seua rellevància és escassa en aquesta novel·la. Si atenem a la definició que en dóna Roland Barthes en l'article "Anàlisi estructural del relat" (1966; Sullà 1985, 80), com a "allò que separa dos moments de la història", en virtut a la seua funcionalitat cronològica, podem observar com la condensació de fets manifestada en l'obra impedeix la presència d'elements funcionals que alenteixen la història. Així, a diferència de les novel·les anteriorment estudiades de Rodoreda, les funcions de catàlisi queden relegades a fragments d'escàs contingut on el narrador amplia breument la informació que tenim sobre un nou nucli conceptual. És significativa la descripció que s'hi fa del Parc[498] en el capítol II i dels animals que es troben a les gàbies. En general, tot aquest capítol, que rememora el coneixement passat de l'estimada des del present, ofereix entre cada nova informació una breu descripció del lloc o de l'activitat realitzada per la parella per tal d'oferir al lector una major comprensió de l'enamorament de l'home. No obstant això, és remarcable la funció de catàlisi executada en l'inici del capítol IV on després de la visita de Ramon Rampell a casa del seu amic Paus, es relaten els temors de la muller de l'advocat envers els desconeguts que poden assaltar les cases; aquesta amplificació de contingut ocupa gairebé quatre pàgines i acaba amb una el·lipsi, darrere de la qual es reprén el nivell diegètic[499] en el qual

[497] Hem de tenir en compte, com després analitzarem, que la novel·la conta els fets ocorreguts en un únic dia, la qual cosa condiciona l'existència de descripcions de l'ambient que envolta els nuclis de la història. Rafael Tasis (*op. cit.*) destaca en aquest sentit la condensació temporal de la novel·la.

[498] Per les apreciacions que apareixen al capítol entenem que pot referir-se al zoològic del Parc de la Ciutadella de Barcelona.

[499] Ens referim al nivell diegètic o intradiegètic definit per Gérard Genette en *Figuras III* (pàg. 283-284) com al nivell central o principal de la història que respon a la narració d'una veu narrativa.

observem la minyona obrint la porta al senyor Rampell. En les pàgines següents, mentre espera l'advocat, el narrador ens ofereix els pensaments del personatge on es valora la situació en la qual es troba; una vegada apareix el senyor Paus es reprén novament el nivell narratiu diegètic.

Per la seua banda, les **funcions integratives** desplegades en la novel·la corresponen a l'aportació de dades complementàries de la història per part del narrador, responsable últim de la selecció de la informació. Parlem-hi, en primer lloc, dels **indicis** localitzats. En general, el tractament de les accions del personatge principal semblen abocar-lo a la situació final plantejada, així, des de l'inici s'hi destaca que "l'agafà pel seu compte el signe de Mart" (~~UD~~, 6); ser Àries s'ofereix com un presagi de la conflictivitat futura de la seua vida. L'avanç de fets futurs semblen tenir una funcionalitat pràctica en la novel·la, localitzats enmig de moments de certa tensió argumental, augmenten la intriga i l'interés del lector pel text; podem trobar expressions incompletes com "Fins que..." (~~UD~~, 26), "I havia passat més temps" (~~UD~~, 29), "Però un dia..." (~~UD~~, 29), "Fins que un dia..." (~~UD~~, 30), etc.

A l'igual que en les novel·les anteriors de l'escriptora, encara que en menor mesura, el narrador insereix també diverses **informacions**; es tracta de funcions integratives que aporten dades objectives sobre elements que integren el relat i que situen normalment sobre l'espai i el temps. Hi podem trobar missatges complementaris enmig de parèntesis, com l'anotació sobre la sensació que té Rampell en acostar-se a l'estimada "(que ara s'havia apropat a ell i parlava amb un altre)" (~~UD~~, 27), o bé entre guionets "—perquè ell ja no veia res, ni escoltava res, ni sabia què contestava quan li calia contestar de la qual cosa s'adonava pel gran silenci que al seu voltant es feia, trencat tot just pel cloc-cloc del pot de l'eucaliptus—" (~~UD~~, 32).

Aquestes informacions, disseminades al llarg de la novel·la, cal interpretar-les com a manifestacions de la independència de la veu narrativa en relació amb els personatges, sobre els quals es refereixen la major part de les informacions inserides. En l'anàlisi posterior de la perspectiva narrativa destriarem els elements característics de la veu que possibilita l'avanç de la història. Així entenem que aquestes informacions són conseqüència directa de la subjectivització generada en la focalització concreta de la perspectiva narrativa.

Un altre dels elements a considerar en la nostra anàlisi de la història són les **accions** desplegades en la novel·la. Hi ha un seguit de fets amb un ordre concret que caracteritzen el relat. Aquestes són les accions observades que hem ordenat segons la seua aparició en la història:

A1 Presentació dels protagonistes. Coneixement de l'estimada

A2 Separació primera de la parella i posterior retrobament

A3 Entrevista amb l'amic Paus. Reforçament de la possible situació d'amistançament

A4 Preparació de la cita. Purga de la dona

A5 Passeig per la ciutat. Dinar a casa

A6 Estada al café amb els amics

A7 Trobada amb l'estimada. Fugida d'ella

A8 Camí de tornada a casa. Expressió del patiment d'ell

A9 Retorn a la casa familiar. Resignació del protagonista

Paral·lelament aquestes accions són desenvolupades pels **actors**, els agents dels esdeveniments: Ramon Rampell, la seua dona, la seua estimada, el marit d'aquesta, els amics del café, la minyona, el taxista que els duu al *meublé*, l'encarregat del *meublé*, l'amic Paus (la seua dona i la minyona), els canaris de la dona, rimoni i la filla).

Pel que fa als **actants**, podem agrupar els actors anteriors segons les característiques comunes següents:

?? Ramon és el SUBJECTE protagonista del relat que duu endavant el nucli central de l'obra, alhora que DESTINADOR de les atencions a l'estimada i ADJUVANT a l'evolució del matrimoni cap a l'adulteri. Ramon és també OBJECTE de l'acció opressora de la seua dona (amb el reforçament dels canaris). És el DESTINATARI de les bromes dels amics.

?? L'estimada és l'OBJECTE de l'amor de Ramon (més endavant és també SUBJECTE de l'amor cap a Ramon) i DESTINATÀRIA de les atencions de Ramon. Encara que a l'inici és ADJUVANT a l'evolució del matrimoni cap a l'adulteri, finalment és OPONENT aquesta.

?? La dona de Ramon és ADJUVANT a l'intent d'adulteri del marit. És el SUBJECTE de l'opressió contra Ramon.[500]

?? Els amics són els DESTINADORS de les bromes contra Ramon. Són alhora ADJUVANTS a la tendència del matrimoni a l'adulteri (com també ho és l'advocat Paus).

?? Els habitants de la ciutat que afavoreixen l'acció dels altres actants envers Ramon.[501]

?? El narrador és ADJUVANT a la tendència del matrimoni a l'adulteri.[502]

Amb tots aquests elements podem indicar la **seqüencialització** observada en la novel·la. Aquest és l'esquema resultant de la indicació de les seqüències on T_1 és la base del relat, el nucli central, és a dir, la

[500] Els paral·lels amb la novel·la de Francesc Trabal esmentada són ben evidents en aquesta oposició marit-muller que observem en *Un dia en la vida d'una home*. La dona de Càrol Ferreres, el protagonista del text de Trabal, es mostra també freda i distant cap al seu home. La relació entre home-dona de les dues novel·les és, doncs, similar, encara que els esdeveniments generals condueixen cap a uns finals diferents. Càrol Ferreres serà infidel i mantindrà durant un bon temps una relació paral·lela amb l'assistenta, Fausta, i el nostre protagonista no.

[501] Pensem en diversos paral·lelismes establerts amb altres personatges, com és el cas de la mort del gallinaire, amb la llengua unflada, que reforça l'acció opressora de la dona de Ramon, en obligar-lo a prendre's la purga.

[502] Observem que el narrador extradiegètic manifesta en diferents ocasions la seua felicitat envers els progressos amorosos del protagonista. Vegem, per exemple, la informació inserida següent, que pertany a un nivell extradiegètic: "Això: ell la venerava. De genolls romandria, si ella li ho pregava. (~~Quines il·lusions!~~)" (~~UD~~, 45) El narrador pot ser així considerat com un actant més de la història, encara que la seua acció es veu reduïda a l'expressió personal d'algunes opinions. És més rellevant la seua acció com a seleccionador de la informació executada en la novel·la.

infelicitat que sent el protagonista i l'abocament a la infidelitat en el matrimoni i la relació amb l'estimada:

$T_1 > R_1$ [A_1]

$T_1 > R_2$ [A_2]

$T_1 > R_3$ [A_3]

$T_1 > R_4$ [A_4]

$T_1 > R_5$ [A_5]

$T_1 > R_6$ [A_6]

$T_1 > R_7$ [A_7]

$T_1 > R_8$ [A_8]

$T_1 > R_9$ [$A_{9]}$

Com veiem, les accions creades al relat es desenvolupen en base a la insatisfacció del protagonista, que motiven l'actuació dels altres actors de la història. L'evolució d'aquestes accions desenvolupa aquesta macroseqüència que és la novel·la. El relat presenta una progressió de tema constant[503], on les noves accions de la novel·la aporten les informacions adquirides en cada seqüència.

[503] Josep M. Castellà (1992, 182) destaca l'ús d'aquesta seqüencialització en narracions on "el tema sol ser un personatge que va executant diverses accions com a rema.".

2.3.2 Els personatges

Del conjunt d'actants de la novel·la, hem de destacar bàsicament tres: Ramon, la muller i l'estimada. Malgrat tot, la història se centra en el desenvolupament d'un protagonista principal, Ramon, al voltant del qual s'ofereixen les accions esmentades.

Ramon Rampell és l'únic dels personatges amb una rellevància destacable del qual coneixem el seu nom. Un cognom ben significatiu que desplega una funcionalitat evidentment simbòlica si atenem a la història relatada: Ramon té problemes diggestius seriosos a causa de la purga que la dona li fa prendre en veure'l *malaltís*. Igualment aquest nom és significatiu pel que fa a la definició del seu caràcter: impulsiu, característica dels nascuts sota el signe d'Àries.[504] Els altres personatges no tenen una atenció al seu nom, la qual cosa manifesta un desinterés cap a ells de part del narrador, centrat bàsicament en l'evolució del protagonista. Només l'amic advocat, el senyor Paus, té un tractament més concret, possiblement per destacar la seua rellevància social. Aquest fet reforça més la sensació general que es desprén de la novel·la entorn a la funcionalitat referencial dels personatges, que desenvolupen les accions que l'autora delimita, sense desplegar una identificació particular en la història, de tal manera que són mers executadors d'aquestes. Així els valors que representen es troben forçament idealitzats: ell és un home pacífic, sensible, víctima de la societat i del seu destí, contra el qual no pot oposar-s'hi,[505] i la seua dona és un ésser opressor, sense miraments cap als febles.[506] En aquest sentit, podem entendre, tal com ho expressa Carme Arnau en *Introducció a la narrativa*

[504] Aquesta és el tret més identificatiu de la influència del planeta Mart i del signe que defineix, Àries, segons la interpretació que fa Max Heindel en el llibre *El missatge dels estels* (1930, 71-72, 91-92 i 207-225).

[505] Rafael Tasis (*op. cit.*) indica "Ramon Rampell reuneix en una síntesi perfecta totes les característiques essencials de l'home mediocre, disposat a sofrir sense revoltar-se totes les contrarietats i les travetes que li reservi el destí.".

[506] Observem com el *primer home* protagonista rodoredià, presenta fins i tot una imatge de l'altre sexe: "En un moviment tot femení s'acluca d'ulls i evoca la figura de l'amada." (~~UD~~, 92).

de Mercè Rodoreda, que "la novel·la esdevé misògina: car la dona o un determinat tipus de dona (burgesa i casolana) és la causant de la infelicitat del seu marit." (Arnau 1979, 47). I és que aquest protagonista recorda contínuament el personatge de la novel·la *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* (1933) de l'escriptor català Francesc Trabal. El tractament dels dos personatges, motivats per una mateixa inclinació cap a l'adulteri, és assenyalat per Carme Arnau en la *Introducció*... (pàg. 46-47)[507]. H. Càrol Ferreres, el protagonista de la novel·la de Trabal, és un home que també es veu temptat a l'adulteri, malgrat que frena els seus impulsos constantment.[508] El personatge de Rodoreda és un home que també interioritza contínuament els seus sentiments, fins a arribar a situacions d'angoixa extrema. D'una manera semblant ho podem observar en el personatge de Trabal[509]. Totes dues obres critiquen les convencions de la societat burgesa i el seu màxim exponent, el matrimoni, ja que impedeix l'assumpció de la llibertat de l'individu.[510] No obstant, com entén Carme Arnau, "aquesta societat és justament la que els ha afaiçonat i per tant llur fugida esdevé impossible" (1979, 48). D'aquesta manera podem entendre la resignació final de Ramon Rampell, ja que no vol perdre les comoditats i els privilegis de la seua situació.

En general, podem entendre que Ramon Rampell, a partir de l'atenció que li dedica l'autora, és caracteritzat com un heroi literari. Si atenem a la caracterització que en fa Boris Tomaševskij en l'article "Temàtica" (1925; Sullà 1985, 40), els escriptors creen un *heroi* a partir de

---

[507] L'estudiosa també esmenta aquesta relació en el capítol que dedica a l'autora en el volum corresponent de la *Història de la literatura catalana* de l'editorial Ariel (1988, 160).

[508] El personatge s'hi penedeix en diversos moments de la seua condició d'adúlter, com podem llegir en l'exemple següent: "Un home com ell no hauria hagut d'abandonar-se tan fàcilment als seus sentits i als seus instints" (~~UD~~, 95).

[509] Per tal de contrastar aquesta informació, podem llegir el fragment següent de la novel·la d'aquest autor: "Perduda la recent fogositat, li restava la malenconia de la decepció, i es lliurà en cos i ànima al sofriment. Sofria tant, que això era el seu gaudi." (~~UD~~, 133).

[510] Els dos protagonistes es penedeixen de la seua condició de casats en diverses ocasions.

la diferenciació i el contrast amb la resta de personatges, que constitueixen una massa genèrica sense trets específics. "El personatge descrit amb més relleu i vivacitat des del punt de vista emotiu és l'heroi, sobre el qual es concentren la tensió i l'atenció del lector", diu Tomaševskij (1925; Sullà 1985, 40), en referir-se al contrast del protagonista amb els personatges secundaris, que despleguen una funcionalitat de prototipització, en base al desplegament particular dels distints tipus positius i negatius; en la nostra novel·la hi ha certament un tractament destacat del protagonista Ramon Rampell, al voltant del qual apareixen els altres éssers que acompleixen les funcions de prototipització, a favor o en contra de les pulsions de l'home, segons hem destacat en l'anàlisi anterior dels actants de la història. Cal ressaltar en aquest sentit que l'actitud descriptiva del narrador envers del protagonista no és en absolut objectiva, ja que hi destaca aquells elements que considera bàsics per sintetitzar el seu retrat i la seua etopeia. Aquesta subjectivitat és fins i tot manifesta en la denominació amb què s'hi refereix: fixem-nos que després de ser Ramon abandonat per l'estimada, tot sentint-se força malament físicament i mentalment, el narrador ens diu "~~allò~~[511] que va pel món amb abric, sabates i barret, és una ombra que els autos enyoren d'aixafar" (~~UD~~, 198). Amb l'ús del demostratiu neutre, el narrador mostra la llàstima que sent per la imatge de l'heroi derrotat.

La informació que rebem del protagonista procedeix de la veu narrativa que no dubta en introduir-se en la consciència d'aquest per tal d'oferir amb major naturalitat i immediatesa la seua evolució psicològica. Per tant, la procedència de la informació que tenim dels personatges s'origina en un narrador heterodiegètic, que executa una presentació directa

[511] Anteriorment hem indicat, en l'estudi de les altres novel·les de Rodoreda, el nostre ús de la lletra cursiva per tal d'identificar i localitzar millor els aspectes indicats en l'anàlisi. Atenent a l'ús que es fa d'aquest tipus de lletra en l'edició de la novel·la per a indicar els usos metalingüístics d'algunes paraules, hem substituït l'ús de la lletra cursiva pel ratllat de les expressions que duien aquesta forma

d'aquests. Així, el narrador ens reporta els trets més significatius del matrimoni Rampell, traçant en el primer capítol el retrat més bàsic de l'home i en el segon capítol de l'estimada. Sabem que pertanyen a una classe social acomodada (tenen una minyona que fa les feines de casa),[512] encara que desconeixem la dedicació laboral de Ramon, que ja té cinquanta anys. Ella es dedica a l'atenció dels seus canaris. Ramon i la seua dona dormen separats a causa dels seus ronquits.

L'**etopeia** de Ramon presenta un desplegament molt més profund i significatiu que els altres actors. Destaquem, en primer lloc, la presentació d'una persona que se sent coaccionada en la seua individualitat i que aboga per un desenvolupament de la pròpia llibertat: Ramon és víctima de la societat urbana i moderna i vol rebelar-s'hi, sense aconseguir-ho. Expressions com "demà ell desenrotllarà la pròpia naturalesa" (~~UD~~, 16), "tot em fa fàstic" (~~UD~~, 208) i altres, fan compte de la voluntat individualitzadora del personatge.[513] Un desig de llibertat que sembla materialitzar-se a la fi de la novel·la, posterior a la resignació de l'heroi a la situació aconseguida, quan Ramon, que ha tornat al punt d'inici de la història, l'habitació de sa casa, "llança un esgarip de dolor amb ràbia de bèstia ferida" (~~UD~~, 215), que li reporta la sensació que "s'ha desfet aquella opressió que el martiritzava" (~~UD~~, 215). L'heroi s'ha alliberat

---

en l'edició original. Deixem, per tant, la cursiva per a les nostres indicacions particulars d'elements destacables en els exemples reproduïts.

[512] Segons afirma Carme Arnau (1992b, 35) ~~UD~~ critica la vida burgesa convencional, una manera de viure que aniquila la iniciativa personal. Enmig de la rutina marcada per la societat capitalista, el personatge rodoredià intenta trencar amb les convencions i les estructures marcades. Podem entendre aquesta reivindicació com una consigna dels escriptors del grup de Sabadell, dels quals hem esmentat abans la relació amb la nostra autora. Carme Arnau, en relació al rebuig de les convencions burgeses d'~~UD~~, evidencia la influència de les idees de Joan Oliver, Francesc Trabal i Joan Prat, que formen "el grup, nascut en aquesta ciutat industriosa i burgesa, s'oposà al seu medi amb un comportament provocatiu i iconoclasta, pròxim a l'adoptat pels surrealistes" (Arnau 1992b, 35-26).

[513] No podem oblidar la característica comuna dels protagonistes de les novel·les modernistes, que reclamen constantment el dret a la seua llibertat individual, una defensa davant l'acció anihiladora de la societat. Pensem, per exemple, en l'enfrontament individu-societat manifesta per Ramonet/senyor Esteve en *L'auca del senyor Esteve* (1907) de S. Rusiñol, per mossén Llàtzer/feligresos en *Els sots feréstecs* (1901) R. Casellas o per Mila/natura en *Solitud* (1905) de V. Català.

simbòlicament de l'acció repressora de la societat i ha assolit finalment un equilibri intern de la pròpia condició individual.[514]

Ramon és un ésser contradictori en les seues decisions, la qual cosa esdevé sovint una font de conflicte intern. Així, malgrat l'atracció que té per l'estimada i pel possible amistançament, constantment trenca "una gran llança a favor de les dones maridades" (~~UD~~, 28), respectant en tot moment la figura del marit de la seua estimada i valorant la fidelitat i l'estabilitat dels matrimonis.[515] Igualment es manifesta d'una manera diferent com es troba en el seu interior, especialment davant de la seua dona. I és que Ramon Rampell es troba fortament condicionat per la moralitat de la societat, de tal manera que expressa que "no voldria recordar-se que hi ha una dona que és la seva quan, de fet, ho és ~~aquella~~ que és de ~~l'altre~~..." (~~UD~~, 92). L'home estima profundament una dona casada i es veu abocat al *pecat*, una temptació reforçada pels amics del café i de l'advocat Paus. L'única manera de dur endavant els seus sentiments sense témer res és trobar una pròpia justificació: Ramon entén que ell està malalt d'amor i que per a guarir-lo ha de dur endavant la relació que solucione el problema.[516] És interessant destacar la concepció de l'amor que té Rampell, que originàriament es presenta com un "home fidel, home de sa casa, complidor dels seus deures, que se li ha adormit i eixarreït el cor en la fidelitat rutinària" (~~UD~~, 16), que a causa de l'enamorament se sent més jove. Davant de l'estimada es manifesta tradicional i diu "mai no li tocaré un fil

[514] Observem el paral·lel amb el crit alliberador que Natàlia, l'heroïna protagonista de *La plaça del Diamant*, fa a les acaballes de la novel·la, en tornar a la plaça on havia començat també la història.

[515] Encara que, a mesura que avança la història, coneixem el desgrat del protagonista envers el matrimoni. D'aquesta manera en rebre la notícia del casament de l'amic Salvatella, relaciona la nova parella amb la seua situació real en el matrimoni: "Casar-se! Dormir, esmorzar, dinar, berenar, sopar amb un tirà." (~~UD~~, 136). Hi ha també un atac velat al matrimoni en l'entrevista que té amb l'amic Paus, concretament en les pàgines 66 i 69. Fixem-nos que l'advocat li notifica que un gat ha acabat amb el seu canari i, per això, vol demanar-li'n un de nou a la seua dona; el gat és l'actant simbòlic contra la tranquil·litat del matrimoni, en relació a la figura del canari, que tot seguit veurem com s'indentifica amb la dona de Ramon.

de roba... Em mereix massa respecte. Sóc catòlic. He de recordar que una dona només ha de tenir un home i un Déu...” (~~UD~~, 29). Així inicien una relació basada en el respecte i en la mesura de les seues actuacions,[517] que es manifesta en actuacions ben tradicionals com el moment al qual a ella “li caigué el mocador a terra. Tots dos s’ajupiren a collir-lo: es clavaren un cop de cap, i els cabells, aquells cabells que l’obsessionaven, li fregaren la galta i s’estremí de voluptat.” (~~UD~~, 32-33). El romanticisme impregna l’atracció entre tots dos,[518] de tal manera que es fan possible imatges com aquesta:

> Llurs converses eren migrades. Els endolcia saber-se prop. Ella el mirava i no el veia. Ell, en travessar els carrers, l’agafava pel braç i s’esllanguia en copsar, la seva mà, l’escalforeta d’aquell niu. (~~UD~~, 41)

Un sentiment que genera passió, “ple del mateix fervor que l’havia envaït el dia llunyà de la seva primera comunió” (~~UD~~, 34) i que creix segons ell mateix hi reconeix: “Ara sentia dintre seu que l’amor hi creixia, creixia, sense brida ni mesura; la seva passió era un corser esvalotat, rabent a frec de les cingleres d’uns raonaments inútilment entrebancadors.” (~~UD~~, 47).[519] Es valora positivament l’enamorament en l’edat adulta: “als vint anys l’amor no és gaire; ara val de debò; ara és quan cal assaborir-lo i torbar-li ben bé el gust.” (~~UD~~, 105).[520]

---

[516] Al voltant d’aquesta peculiar autojustificació podeu llegir els fragments corresponents de les pàgines 53, 57 i 152 de la novel·la.

[517] Observem l’objectiu que manifesta Rampell: “ell —es deia innocentment convençut— no la faria caure en pecat d’adulteri... Seria el seu guarda, el seu amic, el seu germà, el seu pare i el seu fill...” (~~UD~~, 34). Destaquem-hi la informació afegida del narrador, una funció integrativa desplegada per l’autora per tal de completar el missatge que rebem de la història.

[518] La consciència del personatge arriba a la conclusió que “l’era del romanticisme no ha mort” (~~UD~~, 127).

[519] Trobem altres manifestacions de la passió que genera aquest enamorament en les pàgines 52, 77 i 188.

[520] És interessant contrastar el comentari de Carme Arnau en *Introducció...*, on apunta que la història d’~~UD~~ relata “un amor que pel fet de mostrar-se com a impossible és denominat «de novel·la o de pel·lícula»” (Arnau 1979, 49).

En general, Ramon respecta la condició de les dones en una societat que les ataca sovint.[521] La seua muller també defensa el seu sexe en els seus parlaments:[522] "heu d'aprendre de saber donar més importància al treball de les dones..." (~~UD~~, 93). De la mateixa manera els protagonistes de la història defensen la justificació religiosa en les novetats de la vida, de tal manera que l'home argumenta la seua situació, amb el coneixement de l'estimada, arran de l'acció de déu (~~UD~~, 50).[523]

Ramon Rampell és un home introvertit que no manifesta tot el que hi ha al seu interior. Aquest fet li provoca la interiorització dels sentiments,[524] amb les conseqüències posteriors contràries al seu lògic desenvolupament com a persona. Vegem l'exemple de la descripció del moment previ a la consumació de l'encontre entre els amants, a les acaballes de l'acció A4, on el narrador ens fa conéixer que ell hi "té fred. Molt fred. Fred al cos i a l'ànima. Fred als ossos. Un esgarrifament el sacseja i es troba aixafat, las; però no pot abandonar-se al pessimisme." (~~UD~~, 105). I és que Ramon és un ésser amb una gran tendència al desequilibri emocional; una vegada és abandonat per l'estimada, ell mateix reconeix que "queda sense ànima, sense esperit, sense esma ni daler, clavat a terra com les papallones tants de cops compadides" (~~UD~~, 191). Els problemes externs s'arrelen amb força en l'interior de la seua psique, de tal manera que li impedeixen provocar qualsevol resposta que supere la nova situació. Així podem entendre la resignació final manifestada sobre la realitat obtinguda després de la fugida

---

521 Fixem-nos en el comentari d'un dels amics sobre la dona: "Totes són igual... Ja ho digué Schopenhauer: després que han servit, cap a sota del llit, hala!" (~~UD~~, 46). Destaquem l'ús d'una cita d'autoritat per tal de justificar l'afirmació.

522 Poc més endavant el mateix personatge critica també la condició d'home: "Tots els homes sembleu fets d'encàrrec." (~~UD~~, 99).

523 Hi ha diverses manifestacions de la religiositat dels personatges. Ramon, dins de l'acció A4, manifesta la voluntat d'estar a la vora de l'estimada en el moment del Judici Final. El sentiment providencialista de la seua relació és igualment comparada amb escenes del cel, amb la presència d'àngels, com podem llegir en algunes escenes de l'acció A7.

524 En aquesta línia podem entendre la defensa del secret que es fa a l'inici de la visita de Rampell a l'advocat Paus.

del seu amor. En l'àmbit de la introversió del protagonista, el manteniment del secret s'usa com un mecanisme de defensa enfront l'agressió del món exterior. El secret regeix la relació entre Ramon Rampell i la seua muller. Posem per exemple la carta que ell rep de l'amic Salvatella on li diu que es casa amb una "xicota que és un bocí de confitura de codony, un tresor, un joiell per a la vista, i una joia per als sentits" (~~UD~~, 134), com també moltes altres coses sobre la seua amistat. Ramon, requerit per la seua dona, resumeix la informació de la carta amb les paraules "es casa..." (~~UD~~, 135). Així hi valora positivament el fet de tenir una amant perquè possibilita l'obtenció d'un secret per a la cònjugue i per als amics, que agredeixen en diversos moments de la novel·la la seua independència i llibertat. Aquesta és la valoració que hi fa del secretisme que ha de regir l'engany amorós:

> -No sóc un home vulgar. Tinc un gran secret a la meva vida. Aquell secret que, en comptes de deprimir, és, per il·lícit, un gran estímul. Necessitat d'engany. Qui ho sap? El secret vigoritza, dóna força, empeny a viure, produeix sensacions indescriptibles; adés aclapara, però mai no cansa. (~~UD~~, 140)

Aquest fet es troba reforçat amb el respecte que Rampell manifesta cap al destí. Tot, les situacions bones i les dolentes, semblen ser inaturables. Així, és el *destí* qui "benèfic, s'havia endut el marit" (~~UD~~, 29) a Mallorca de negocis i possibilita l'inici de la relació. Fins i tot, quan ell intenta fugir del que sembla esdevenir, no pot.[525] Ell es troba indefens davant la realitat del pas del temps,[526] que l'allunya de la felicitat de l'etapa de la joventut, "d'aquella joventut que només es té una vegada i que els anys s'encarreguen de fer fonedissa amb crueltat refinada de turment xinès..." (~~UD~~, 51), de tal manera que sovint es recreen en la seua ment passatges "de la seva jovenesa" (~~UD~~, 121), en els quals ell era feliç. Rampell demostra

[525] Observem la interessant descripció sobre l'intent de lluitar contra el destí que fa Rampell: "Va dir-se que havia de fugir de la temptació que l'assetjava a cada revolt de la seva *inconscient consciència*, però la temptació, amb la veu d'aquella dona, el cridava, i ell es deixava lliscar pel pendís d'un pecat que li semblava una absolució." (~~UD~~, 37) Notem l'ús de l'antítesi *inconscient consciència* que reforça el valor de la descripció.

[526] El protagonista manifesta repetidament angoixa davant d'aquesta realitat. Podem llegir fragments significatius en la pàgina 165, 197, 199 i 202.

passivitat enfront de la fermesa del pas del temps, només hi apunta una possible solució: "Ara visc intensament: visc cada hora, cada segon; cada minut val per un quinquenni dels que han quedat enrera com una deixalla per al gos." (~~UD~~, 112); aprofitar el temps al màxim és el seu objectiu, una evidència que reforça el seu abocament a la relació amb l'amant. Les situacions de felicitat no fan sinó recrear moments propis de la infantesa,[527] la qual cosa es concreta en la novel·la en l'afirmació del protagonista que, d'igual manera que quan era petit anava a la catedral, ara hi torna: "mai més el cor no li havia dit de tornar a la catedral" (~~UD~~, 122). Una altra de les solucions davant del sofriment derivat de la pèrdua de l'etapa de la joventut, és la recreació momentània d'una possible transformació física: "Ve't ací que em torno jove; sento les mateixes emocions de quan tenia quinze anys." (~~UD~~, 26). Es tracta d'una metamorfosi activa que no té conseqüències reals, però que delata la voluntat de l'heroi per canviar i aïllar-se de la situació conflictiva. La transformació en un ésser vegetal també aporta una sensació confortable, com a resposta d'una etapa difícil:

> Ramon Rampell es va insensibilitzant; de tant pensar, de tant anhelar, de tant sofrir, de tant esperar, perd la noció de la realitat. És un vegetal: una planta, un arbre; com amb les fulles d'aquests el ventet juga amb els panys del seu abric. (~~UD~~, 165)

Es tracta, com veiem, d'una falsa sensació de mímesi on el protagonista manifesta el seu desig de canvi.[528]

És interessant destacar també que un altre element que proporciona equilibri i estabilitat als protagonistes és la lectura.[529] En l'actualitat Ramon

---

[527] Cal indicar però, que el record no sempre reporta al protagonista satisfacció, ja que si es tracta de rememorar fets ingrats, com és el passatge dolorós de la fugida de l'estimada, el record "el punyirà sempre" (~~UD~~, 207). El record recrea així tant moments de felicitat, localitzats en la infantesa, com situacions dolentes, pertanyents a l'etapa adulta.

[528] Recordem el paral·lel amb el protagonista d'una de les últimes narracions de l'escriptora, *Quanta, quanta guerra...* (1980b), que manifesta el seu desig de convertir-se en vegetal: "I a la nit, em vaig plantar. Després de fer un sot molt fondo al peu de l'avellaner, m'hi vaig ficar cobrir de terra fins als genolls. Havia dut la regadora plena d'aigua i em vaig regar. Volia que em sortissin arrels: ser tot branques i fulles." (~~UD~~, 31)

s'evadeix de la pressió de la dona amb la "lectura de novel·les que abans arreconava completament desinteressat." (~~UD~~, 47) i que "li eren ruixims d'aigua fresca, consol benaurós als seus neguits i obsessions sense fi." (~~UD~~, 48). I és que les novel·les "el menen a paradisos inexistents" (~~UD~~, 137), de tal manera que la ficció de la literatura supera la seua realitat, de la qual aconsegueix temporalment evadir-se. Llegir possibilita la superació de l'angoixa davant del pas del temps, per la qual cosa Ramon "s'abstreu lleument en la lectura, mentre, a tots els campanars, i a tots els rellotges, pausadament, quietament, les ~~sis~~ hi fan via." (~~UD~~, 137). D'igual manera hem d'interpretar la menció de personatges del cinema, localitzats en espais ficticis allunyats de la realitat quotidiana.[530]

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Pel que fa a la simbologia dels personatges o d'elements que els acompanyen, cal destacar en primer lloc la significació dels canaris en la novel·la. Aquest ocell esdevé l'**atribut** per excel·lència de la dona de Ramon Rampell, en tant que defineix la seua manera de ser: ella s'hi dedica a criar canaris, un fet que fa nosa al protagonista. Fins i tot Rampell hi somnia que "la dona es convertí en un canari que es posà a volar i a revolar per l'estança amb grans esborrajaments." (~~UD~~, 44). El paral·lel és evident, el nostre heroi se sent presoner de la dona a l'igual que ho són els canaris que té en gàbies[531], de tal manera que en l'últim fragment de la novel·la el narrador ens diu "el [seu] cor es debat dintre de la gàbia" (~~UD~~, 216) i que es diu a si mateix "Rebenta't— Vol ésser valent. No escoltar ni sentir res." (~~UD~~, 216). La presència d'aus al llarg de la novel·la és general, com una

---

[529] Fins i tot la lectura és present en recreacions fictícies del futur: "Ell li llegirà novel·les d'amor; ella [l'estimada] escoltarà pacient, enaiguada... Després de la lectura o a mitja lectura... ~~Allò~~ serà la vida, la felicitat, la benaurança" (~~UD~~, 109).

[530] Llegiu els exemples de les pàgines 21 i 30.

[531] Ell manifesta que "li fan llàstima; tanta llàstima com els canaris de casa: més d'un cop ha tingut la temptació d'alliberar-los." (~~UD~~, 119). Notem el paral·lel amb la funcionalitat dels coloms en una altra novel·la de l'autora, *La plaça del Diamant* (1962), on la protagonista sent nosa per aquests animals que cria el marit, encara que a diferència de Ramon, sí aconsegueix finalment fer-los fora, fent malbé els seus ous.

expressió constant de l'opressió que sent el protagonista per part del matrimoni.[532] Així ella li fa arròs de colomí, un menjar que li fa també nosa, a causa de la purga que li ha obligat prendre's. En els moments de major desolació,[533] els coloms "li han deixat al cap i al pit el senyal de llur menyspreu més expressiu" (~~UD~~, 198).

Pel que fa al llenguatge dels personatges, cal destacar la creació d'un llenguatge natural i directe que recrea les converses de la col·loquialitat, tot respectant la normativa. Com analitzarem més endavant, en referir-se a la distància entre el discurs i la història, l'autora busca un model de llengua natural i versemblant per a uns personatges urbans que viuen a Barcelona i que mostren un registre familiar amb diversos elements significatius pròxims al discurs oral. Es fa un ús referencial de la llengua dels personatges, de tal manera que els amants utilitzen un tractament personal de *tu* en els moments de major confiança, que és perdut per les formes de *vosté* una vegada han trencat la relació.[534] Per contra, el model de llengua del narrador, quan desapareix el discurs reportat dels personatges, té un nivell major de formalitat.[535]

Un altre dels elements que poden esmentar en la caracterització dels personatges d'~~UD~~ és la relació que s'hi estableix entre ells. Hi ha, en primer lloc, una relació d'oposició entre els membres del matrimoni Rampell, que és conseqüència alhora del canvi de relació entre tots dos, ja que segons coneixem en el capítol II, al principi hi havia una

---

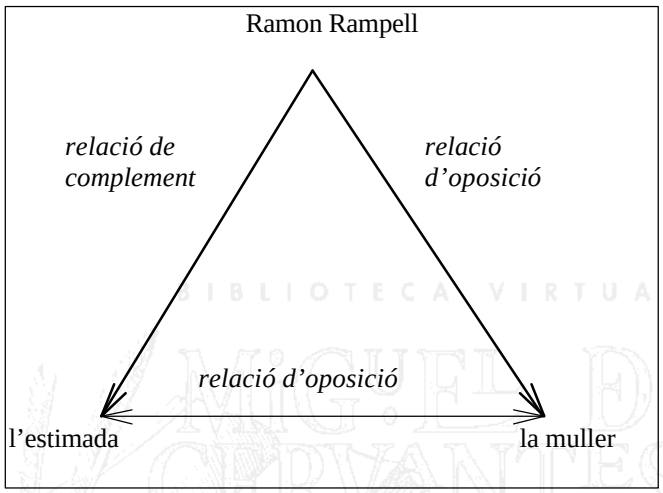
[532] Malgrat tot, la presència del puput d'un rellotge li reporta una sensació positiva (~~UD~~, 131).

[533] És interessant esmentar també la simbologia aplicada a l'estat del protagonista una vegada ha estat abandonat per l'estimada: es veu reflectit en una botella de xampany "que a raig omple una copa que així que és plena es fon, per a tornar-se a omplir de seguida." (~~UD~~, 198). I és que a Ramon "l'estan deixant com si anés buit per dins." (~~UD~~, 198).

[534] El mateix narrador ens avisa d'aquest canvi de tractament: "—Mai! Sent?— El ~~vostè~~ ha tornat sol" (~~UD~~, 189).

[535] Les estructures simples i senzilles pròpies de l'oralitat dels personatges (també presents en el discurs del narrador quan s'introdueix en la consciència d'aquests), és substituïda per una sintaxi més complexa. Podeu observar, a tall d'exemple, alguns paràgrafs de les pàgines 23, 25 i 34.

complementarietat; la mateixa relació de complementarietat que s'hi identifica entre els dos amants. Així entre les dues dones hi ha una relació d'oposició que les distancia radicalment en la ment de l'home: "No voldria recordar-se que hi ha una dona que és la seva quan, de fet, ho és ~~aquella~~ que és de ~~l'altre~~..." (~~UD~~, 92). Aquesta és la representació gràfica de la relació establerta entre els tres personatges:



Destaquem que la relació d'oposició entre l'estimada i la muller no pertany a l'esfera de les actuacions voluntàries, ja que respon a la comparació mental que el protagonista fa de les dues dones. El triangle resultant d'aquestes relacions provoca en Ramon el debat necessari per a la seua evolució psicològica al llarg de la història.[536]

En relació a les **transformacions** operades pels personatges al llarg de la novel·la, tot seguint les idees de Tzvetan Todorov en "Les categories del relat literari" (1966; Sullà 1985, 123), observem els canvis operats en la consciència del protagonista. Podem destriar així una transformació lírica involuntària, conseqüència de les transformacions operades en si mateix, sense que hi haja hagut una intencionalitat del protagonista de lluitar contra

[536] No podem deixar d'oblidar que el triangle, com a figura geomètrica que representa la relació entre els protagonistes d'altres novel·les posteriors de l'autora, com *El carrer de les Camèlies* (1966) o *Mirall*

el seu destí. En efecte, Ramon se'ns presenta a l'inici com una persona decidida a tot per l'amor que ha trobat en una altra dona. Encara que els diversos indicis que se li ofereixen semblen presagiar una conclusió contrària als seus objectius, ell se sent abocat al fracàs sense fer cap cosa que ho impedesca. D'aquesta manera Ramon es mostra resignat a la fi de la novel·la, una vegada ha assumit la invitabilitat dels esdeveniments i, per tant, de la seua transformació. ~~UD~~ és, doncs, el reflex de l'evolució psicològica d'un personatge en un sol dia, arran del xoc provocat pel desengany amorós. És interessant destacar que el personatge sofreix un desdoblament de consciència en diverses escenes de la novel·la, de tal manera que apareix la veu d'una *alter ego* que avisa Ramon dels perills a què està abocant-se. Aquesta veu l'avisa de la direcció real que els esdeveniments agafen, a l'hora que exposa els motius pels quals va produint-se la transformació psicològica d'aquest.[537]

Hem localitzat igualment una segona transformació significativa en els personatges, concretament una transformació dramàtica;[538] ens referim al canvi de relació entre els membres del matrimoni, Ramon i la seua muller. Si la unió de tots dos se'ns presenta en un passat com una relació d'atracció i de complementarietat, en l'actualitat, sobretot a partir del nou enamorament de Rampell, tot canvia, de tal manera que ell manifesta odiar la seua dona, "l'*odia* amb tota l'ànima" (pàg. 104) i se'n penedeix d'haver-la coneguda.[539] Per la seua banda, la muller de Ramon també manifesta la

---

trencat (1974), és un element configuratiu del debat intern que els herois i les heroïnes rodoredianes mantenen.

[537] La veu narrativa presenta aquest desdoblament com "l'ombra, reflex dels seus pensaments, anomena l'*altre* com si fos un intrús, i *tu* com a posseïdor legítim de la dama dels seus somnis." (~~UD~~, 111).

[538] Paral·lelament hi ha també una segona transformació dramàtica, la referida a la relació establerta entre Ramon i la nova estimada, que inicalment es regeix per l'atracció i finalment, pel que fa a ella, canvia a repulsió, a causa dels condicionant socials que mouen la jove. A causa de la manca de bidireccionalitat en aquest canvi operat, hem considerat no desenvolupar més la seua anàlisi.

[539] El protagonista és conscient que la seua dona és un impediment per a la lliure resolució dels seus desitjos: "Per què l'havia haguda de conèixer? Per què la hi havien posada al mig del camí? Voldria no ésser casat, per a poder lliurar-se al seu amor plenament" (~~UD~~, 129).

transformació operada en la relació amb el marit; l'atracció i l'estima inicial és substituïda pel desencís que regeix la seua relació. El temps, una vegada més, ha estat la causant d'aquesta transformació; és per això que Ramon, com hem vist adés, destaca la seua importància en el canvi de les coses sense poder fer res per aturar-lo.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

2.3.3 El cronotopo[540]

2.3.3.1 L'espai de la història

~~UD~~ localitza la seua història en la ciutat de Barcelona. Es tracta, per tant, d'un macroespai general, de caire urbà, on es desenvolupen les funcions narratives indicades anteriorment. No obstant això, també podem destriar-hi diversos microespais que concreten les accions executades. Bàsicament són tres: la casa de Ramon Rampell, el café on queda amb els amics i la casa de cites. El lligam entre aquests tres microespais són els carrers de la ciutat per on passegen els personatges.

Pel que fa al macroespai, la ciutat de Barcelona, hem d'anotar el caràcter dinàmic que presenta. La novel·la ens presenta una gran ciutat amb diversos atractius per al visitant en la qual els protagonistes poden caminar mentre observen el seu desenvolupament: "Havien passejat per Montjuïc. Havien trepitjat caminets, ufanoses les vores de murtres, de boixos retallats i baladres gronxadissos..." (~~UD~~, 40). Barcelona es mostra com una ciutat moderna on "s'il·luminaven els carrers com erugues en nit d'estiu, mentre ells fruïen d'uns sentiments que els emplenaven de refrescaments l'encesa passió." (~~UD~~, 41). La ciutat és oberta i possibilita la visió del mar i de les estrelles.[541] Els personatges caminen per diversos llocs coneguts, com el Parc de la Ciutadella, la Diagonal, la plaça de Catalunya, el barri de Gràcia, etc. La **funcionalitat referencial** de l'espai narratiu és evident. Mieke Bal

---

[540] El terme que utilitzem per a referir-nos a la connexió esencial de les relacions temporals i espacials assimilades artísticament en la literatura va ser concebut per Mijaíl Bakhtín en el llibre *Teoria y estética de la novela* (1938; Sullà 1996), en el capítol "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela". Hem consultat l'edició del subcapítol "El cronotopo" que Enric Sullà inclou en *Teoría de la novela* (1996, 63-68). Per a ressaltar la importància del concepte en l'anàlisi del discurs hem de tenir en compte la definició de novel·la que Darío Villanueva dóna en el llibre *El comentario de textos narrativos: la novela* (1989, 41): "una definición elemental de novela sería la de un relato extenso en prosa que narra lo que pasa a unos personajes en ciertos momentos y en determinados lugares.".

[541] Destaquem que la imatge que ens ofereix l'autora de la ciutat és la visió que enyoraven les protagonistes de les dues novel·les anteriors, retirades a un món tancat. Recordem l'afirmació de l'amant de ~~DH~~, qui opta per viure a Barcelona, una ciutat que "amb tots els seus defectes, és on jo viuria sempre; i entre el poble i la ciutat, l'elecció no és difícil" (~~DH~~, 151).

en *Teoría de la narrativa* (1990, 104) afirma que "Un espai de funcionament dinàmic és un factor que permet el moviment de personatges" i és que "el moviment pot constituir una transició d'un espai a un altre" (Bal 1990, 104), de tal manera que la ciutat on es desplega la història possibilita l'avanç dels personatges, d'una banda, físic, de translació pels carrers, i d'una altra, psicològic, en permetre el canvi de situacions d'aquests amb les conseqüències que se'n desprenen. Observem-hi, doncs, que Ramon passeja pels carrers de Barcelona enmig dels grans nuclis de la història: en l'acció A4, després de la visita a l'amic Paus; en l'acció A5, en el moment de preparació de la cita; en l'acció A8, en el camí de tornada a casa, després de la fugida de l'estimada.

BIBLIOTECA VIRTUAL

La **funcionalitat narrativa** de l'espai rau en el condicionament que executa en el desenvolupament de la història. A l'igual que en la primera novel·la de l'autora, trobem un recorregut *boomerang*,[542] ja que el protagonista recorre diversos espais per retornar finalment i novament al lloc inicial, la casa familiar, però en aquesta ocasió amb l'experiència aconseguida en els fets anteriors. Aquest és l'esquema espacial de la història:

$$a > b > c > d \quad (d > a)$$

Cada lletra equival a un microespai diferent: la casa familiar [a)], la casa de l'advocat Paus [b)], el café dels amics [c)], la casa de cites [d)][543] i novament la casa seua [a)].

---

[542] Llegiu el comentari de Mariano Baquero Goyanes en *Estructuras de la novela actual* (1995, 34-37) sobre les característiques d'aquestes estructures pròpies de relats iniciàtics.

[543] Hem trobat un paral·lel interessant entre aquest meublé i l'esmentat en un conte conetani de Carles Soldevila, "Una alarma", on els protagonistes, per equivocació del taxista, els duu a "una travessia del carrer de Muntaner" que correspon al "cèlebre *xalet*" o "*Maison de rendez-vous*" (pàg. 126). Fixem-nos que la casa de cites d'~~UD~~ es troba també al carrer de Muntaner, una "barriada de senyores amb pis pagat per senyors" (~~UD~~, 159), on van també acompanyats per un taxista. Aquest paral·lel ens fa entreveure que en aquella època hi havia en aquesta zona diversos llocs on es consumaven les relacions extramatrimonials. La novel·la *Fanny* (1929), també de C. Soldevila, ens situa també en una ambientació semblant, la qual cosa motivà postures enfrontades sobre el tractament d'una temàtica

En la nostra anàlisi hem destriat diversos elements que ens duen a configurar la **funcionalitat simbòlica** de l'espai de la novel·la. Observem, en primer lloc, les representacions que provoca el macroespai on es desenvolupen els personatges. Així, els carrers de Barcelona, per on passeja Ramon, evidencien el sentiment que es genera en el seu interior: "Els arbres del Passeig de Gràcia fan pena, sense fulles." (~~UD~~, 201), al mateix temps que ha estat abandonat per l'estimada i torna a sa casa. En moments de soledat, de tancament enfront de l'agressió dels agents exteriors, la natura urbana esdevé simultàniament abocada a la desgràcia i a la pena. Notem també que en aquests moments, "comença a ploviscar"[544] (~~UD~~, 201), un fet que augmenta la sensació d'opressió del protagonista. En aquesta línia interpretativa hem d'entendre també la representació que es fa del seu tancament interior en l'acció agressora dels coloms, uns animals que, com els canaris, no són del grat del protagonista[545]: "Els coloms li han deixat al cap i al pit el senyal de llur menyspreu més expressiu." (~~UD~~, 198). Com veiem, el nostre heroi es troba indefens en el seu passeig per la ciutat, de tal manera que diversos agents externs, l'aigua i ara l'excrement dels coloms, afecten el seu lliure caminar.

En general, la ciutat és l'espai adient per a la lliure resolució del personatge. Els espais tancats li fan nosa. Ramon és atret pels carrers i pels barris de Barcelona, uns indrets que li recorden la relació amb l'estimada, de tal manera que contínuament "havia tornat als llocs on anaven junts,

---

sexual dins d'una obra psicologista (Casacuberta 1995, 38-39). En general, com indica Jordi Castellanos en l'article "El districte cinquè i la novel·la catalana dels anys trenta" (1982, 118-119), la presència d'aquests carrers del *districte cinquè* de Barcelona, són una constant en molts dels textos de l'època que intenten denunciar les contradiccions del moralisme petitburgés i la crisi de la família tradicional.

544 És interessant observar la interpretació simbòlica de la pluja com un element extern del cel que s'insereix en l'acció contra els elements de la terra, segons podem llegir en la interpretació que en fa J. Chevalier en el *Diccionario dels símbolos* (1969, 671-672).

545 Recordem que aquestes aus es vinculen a la dona de Rampell, de tal manera que la seua aparició al llarg de la història representen per a l'home un reforçament de la seua angoixa.

menys a Montjuïc[546]" (~~UD~~, 49). Per contra, com hem dit, la casa, el microespai concret, és un lloc angoixador:

> Ésser a casa equival a poder dir: —Ja puc estar malament! Ja puc gemegar i dir què em fa mal! —És aquest egoisme el veritable i únic gran lligam que uneix la família? És aquest, el magne motiu, inconscient potser, que fa somniar amb aquella ~~llar~~ inspiradora de cançons? Potser sí... Perquè ell, a desgrat de tot, s'hi troba foraster, estrany... [...] És un hoste. Es plany. (~~UD~~, 204)

La casa representa l'univers intern del personatge: la reclusió, el tancament, la soledat; en contraposició a la sensació d'obertura que ofereix el món extern, la ciutat. Així el cel és el símbol de l'expansió amorosa, de la llibertat que li representa la relació amb l'estimada: "Això era per a ell aquella dona: el cel, la glòria, els núvols, les estrelles i la lluna, Mart i Venus" (~~UD~~, 34); aquest referent el duu a contestar a l'estimada, després de preguntar-li per l'amor que hi sent, que s'ha enamorat "fins al cel" (~~UD~~, 75).

Podem destacar, en segon lloc, la significació simbòlica de diversos elements de l'espai de la història. Hem localitzat l'efecte simbòlic de dues flors, concretament del lliri i de la rosa, per tal de representar l'estimada. Així se'ns diu "ella, abatuda, es doblega com un lliri de la vall de Salomó i cau agenollada" (~~UD~~, 186) i que ella "li sembla una flor magnífica. Una rosa. Com les roses del jardí després del xàfec primaveral que, amb les fulles tombades, encara són més belles." (~~UD~~, 186). Notem com les flors són per l'autora un sinònim de bellesa, de representació de l'"admiració que desvetlla en les ànimes sensibles" (~~UD~~, 186), en paraules del narrador del relat. Un altre element simbòlic, íntimament relacionat amb l'espai urbà, és la farmàcia que Ramon Rampell troba i que representa "la seva salvació! El seu port! El seu refugi!" (~~UD~~, 118), en base al remei al seu problema gàtric derivat de la purga que la dona li ha donat. L'escena de la

[546] L'exclusió d'aquest paratge es deu al record del robatori a què es vegeren sotmesos Ramon i la seua estimada.

visita a la farmàcia es troba mitificada, de tal manera que "l'home de cartó que a l'aparador es renta els peus li sembla un benfactor" (~~UD~~, 118). Ramon és la víctima d'uns dependents que duen bata blanca i que "darrera del somriure amable amaguen la malícia que porten dins" (~~UD~~, 119). I és que les persones que són dins de la farmàcia "li fan llàstima, tanta llàstima com els canaris de casa" (~~UD~~, 119), perquè "tots voldrien ésser lliures, passejar" (~~UD~~, 119); Ramon troba en ells una simbolització de l'opressió que sent en el seu interior. Els microespais que configuren el macroespai urbà representen, doncs, el tancament lògic de l'espai, un tancament que només es supera amb l'obertura i la llibertat que significa la ciutat com a marc vital.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Hi ha d'altres referents simbòlics en la novel·la que apareixen paral·lelament al desenvolupament de l'espai. Es tracta de l'ús referencial d'alguns colors, com és el cas del color blanc amb tonalitats verdoses, un cromatisme que defineix la ciutat, els carrers il·luminats amb "els fanals de gas de claror blanc-verdosa" (~~UD~~, 55). I és que Ramon passeja moltes vegades de nit, en la intimitat i la soledat que aquest fet li proporciona, i la llum, aquestes tonalitats li evoquen amb major facilitat els seus pensaments i records. És interessant destacar que fins i tot en un somni també es fa un ús referencial d'aquest cromatisme, encara que amb un tractament força més irònic: "Aquella nit, Ramon Rampell la passà en blanc. I, en blanc, somnià verd." (~~UD~~, 44). Els colors defineixen en aquesta situació una contraposició entre la felicitat del fet de dormir, interromput per un somni de continguts eròtics, on Ramon fa possible la relació amb l'estimada.

D'una altra banda també cal esmentar la simbologia dels números. Així, per exemple, es parla de les "*tres* paraules de la muller" (~~UD~~, 17) que es refereixen a la frase fatídica per a Rampell: "Té: el rubinat!" (~~UD~~, 18); la

significació d'aquesta xifra, relacionada normalment amb l'estabilitat de la triple condició de l'univers i de l'ésser humà, és ací emprada amb un sentit ben diferent, ja que simbolitza l'agressió que l'home rep. Fixem-nos que una xifra producte del doble d'aquesta, el sis, rep bona part de la significació de la relació amb l'estimada: "a les ~~sis~~ de la tarda que ja és avui, perquè s'aixeca el dia, i pels finestrons mig closos entren raigs de llum malaltissa, tindrà un tast d'aquell mot de dues síl·labes harmoniós i suggeridor." (~~UD~~, 17) Les *sis* hores representen per al protagonista la possibilitat de consecució del desig amorós;[547] una xifra que es manté latent en bona part dels capítols previs a la cita i que se li presenta fins i tot amb formes humanes: "Veu les ~~sis~~ de la tarda que el citen vestides de color de rosa: temptadores, xucladores, esparveradorament voluptuoses" (~~UD~~, 19).

Un altra xifra amb possible sentit simbòlic és el *quaranta*, que correspon als dies en què Ramon, durant l'acció A2, fa un primer trencament de la relació iniciada amb l'estimada: "Des de la tornada del marit havien passat quarant dies. Quaranta dies d'enyorança." (~~UD~~, 49) Cal relacionar aquest període amb el que es recomana d'aïllament per a les malalties infeccioses, la *quarantena*; Rodoreda vol expressar així la sensació que Ramon té del seu problema, com ell mateix recorda al llarg de la novel·la: ell està *malalt* d'amor. Hi ha d'altres xifres interessants a comentar. Així el telèfon de la casa de cites, que li'l dóna l'amic Paus, és el capicua 92929, una xifra estranya fins i tot per a l'època, que sembla presagiar el mal acabament de l'aventura de Rampell; un fet que ve reforçat per la simbologia de la xifra que marca l'habitació que els pertoca en el *meublé*, el tretze. Aquest número apareix més vegades a la novel·la,

[547] Segons el diccionari de símbols de Jean Chevalier (1969, 919-921), aquest número és el símbol del destí, i especialment en l'apocalipsi bíblica és la imatge de l'adulteri. Si apliquem aquesta interpretació, podem entendre que Ramon Rampell sembla destinat des de petit a l'adulteri, a la nova situació creada al voltant d'aquesta hora.

concretament en el capítol X, on pren dimensions gairebé humanes, com podem veure en el fragment següent:

> Llurs pensaments han perdut el do de la continuïtat i llurs cervells estàtics són farcits de petits números tretze que dansen: s'ajunten i es separen, es fan i es desfan, fins a esdevenir, tot d'un plegat, un espaordidor tretze que els ocupa, sencer, el cap. (~~UD~~, 186)

Aquest nombre és per a la tradició interpretativa dels símbols un reflex d'un mal auguri futur.[548]

2.3.3.2 El temps de la història

La novel·la se situa en la major part en el temps present, encara que sovint es relaten escenes immediatament anteriors. Els principals referents temporals de la història ens situa en una època semblant al moment de la redacció, la qual cosa reforça la versemblança i la intel·ligibilitat de la narració. Aquest fet va íntimament unit a la recreació que hem vist d'un espai pròxim també a la realitat del lector: la ciutat de Barcelona.[549]

Per tant, estem davant d'una novel·la temporalment no lineal, com veurem en el capítol següent, on se'ns conta l'origen de la situació conflictiva actual. És per això que podem destacar l'ús de diversos elements de distribució temporal que faciliten la comprensió del pas cronològic d'unes escenes a altres, que en algunes accions, sobretot en les dues primeres, presenten salts temporals significatius. Així trobem

---

[548] Així ho expressa Jean Chevalier en el seu diccionari de símbols: "[el tretze] és una unitat que trenca l'equilibri de les variades relacions en el món" (1969, 1.012). Hem de recordar que en la tradició popular catalana, el tretze és el número que simbolitza un mal auguri. La concepció és d'origen religiós, concretament de la xifra d'apòstols amb Jesucrist (12+1), que amb el traïment de Judes, acabà amb la mort d'aquest últim.

[549] Mijaïl Bakhtín observa en l'article "El cronotopo" (1938; Sullà 1996, 63) la importància de la interrelació entre els seus dos components: "Els elements del temps es revelen en l'espai, i l'espai és entés i mesurat a través del temps. La intersecció de les séries i unions d'aquests elements constitueix la característica del cronotopo artístic.".

expressions com “Durant set dies hi havia anat” (~~UD~~, 38), “I l’endemà havien passejat” (~~UD~~, 39), “havien passat quaranta dies” (~~UD~~, 49), etc. Les locucions temporals, que permeten la comprensió de l’ordre lògic dels esdeveniments de la història, marquen espais més curts a mesura que avança la història cap al relat de l’encontre furtiu entre els dos enamorats. D’aquesta manera des de l’acció A4 fins a l’A7 hi reflecteixen l’angoixa que el protagonista té davant de la proximitat de l’hora marcada; els capítols estan farcits d’expressions com “Són les deu i més del matí” (~~UD~~, 82), “A baix, en el rellotge, el puput surt a cridar un quart d’onze” (~~UD~~, 87), etc. Les *sis*, l’hora indicada, apareix en aquestes escenes com un moment cronològic clau, permanentment citat: “Aquesta tarda, així que tocaran les ~~sis~~...” (~~UD~~, 92), “~~Demà~~, ~~a les~~ SIS, ~~a la plaça d’Adrià~~!” (~~UD~~, 97), etc. La preocupació pel pas del temps provoca en Rampell la sensació següent que ens relata el narrador:

> Ramon Rampell, del capdavall del jardí estant, les sent [les hores]. Compta. De les onze a les dotze... una; de les dotze a la una... dues; de la una a les dues... tres; de les dues a les tres... quatre; de les quatre a les cinc... cinc; de les cinc a les ~~sis~~... SIS[550]! (~~UD~~, 100-101)

Una vegada indicats els referents expressius del canvi del temps de la història, podem esmentar els principals ingredients que identifiquen el relat amb l’època de redacció. Així se’ns descriu una escena singular on el protagonista es fixa en la dona que serà objecte de la seua estima en el café on queda habitualment amb els amics: “Ella, intoxicada amb llangorositats de tango, escampades a betzef per milers d’aparells de ràdio, deformadors de les veus del tercet Irusta, Fugazot i Demare” (~~UD~~, 23). El ball i la música de moda són presents en aquesta citació. D’una manera semblant es citen els continguts que apareixen al diari que llig Rampell, bona part dels quals són un reflex de l’època històrica adduïda:

> Què n’havia de fer, del moviment de Borsa, dels atracaments, dels canvis meteorològics, de la pàgina de l’estranger i de la casa? Què, que la gent es matés

[550] Notem com es ressalta la importància d’aquest moment temporal amb l’ús de la lletra versaleta.

> i que el fantasma de la crisi, terrorífic i tètric, s'aboqués, bocaobert i unglallarg, damunt del món indefens davant la seva voracitat indomtable? Què, la guerra xinesa, la revolució cubana? Què, el nord i el sud i l'est i l'oest? Què, les estafades, i els crims, i l'ensarronada de les misses i el raig de Jordana? Què, els articles de Teixidó, i els pans de prosa de Bertrana? Què, els itineraris de Focius, si el seu itinerari convergia en tres únics vèrtexs? (~~UD~~, 47)

Amb la citació d'aquests escriptors,[551] com també els fets històrics ressaltats, Rodoreda vol aproximar la realitat descrita en la novel·la a la immediatesa del lector coetani. Poc després, també es reprodueix una altre fragment pertanyent a un diari d'aleshores, en aquest cas referit a l'atac i violació d'una jove, un text que és citat en la versió original,[552] en castellà, la llengua que empraven bona part dels periòdics de notícies de l'època.[553] En una altra ocasió, per tal d'evadir-se de la dona, Rampell llig el diari i troba titulars ben significatius per a la vida històrica del moment: "Lerroux es quedarà sol. Gran míting d'esquerres amb Prieto i Azaña d'oradors. [...] Llegiu els Clàssics. S'acaba de posar a la venda la darrera edició de can Bernat Metge, que ningú no llegeix." (~~UD~~, 103).

Hi ha també d'altres imatges del moment, com és la referència al "Lawn Tennis Club", prop del barri de Sarrià, on hi ha Rolls i Thalbot aparcats "al peu de la vorera" (~~UD~~, 159). L'ús de paraules estrangeres rellança la imatge de modernor dels personatges, que utilitzen mots d'altres llengües com a reflex del seu cosmopolitisme: "Tenia la seva ~~girl~~, que li premia la mà." (~~UD~~, 43).[554] L'autora es permet fins i tot de fer una lleugera crítica social on evidencia les diferents condicions de vida entre les classes

---

[551] Poc més endavant se'ns mostra un personatge, la dona de l'advocat Paus, llegint novel·les policíaques de les "més canibalesques" (~~UD~~, 60), la qual cosa podem interpretar-la com un reflex més de la literatura que estava de moda en l'època. Recordem que la novel·la posterior de Rodoreda és ~~CM~~, una novel·la on l'element policíac és la principal base argumental de la història.

[552] Aquest és el text que recorda la minyona de l'advocat Paus: "~~La chica, tranquila y confiada, subió al auto de los farsantes. Éstos, con su dulce carga, emprendieron la fuga hacia las afueras. Una vez llegados en campo raso, la desnudaron, la destriparon y la violaron~~." (~~UD~~, 59).

[553] És interessant l'apreciació sociolingüística que fa l'escriptora, en dir que "la noia [la minyona de l'advocat Paus] que era de l'Ametlla i no entenia gaire la parla de ~~Fray León~~" (~~UD~~, 60).

[554] En el text s'esmenta una publicació, que imaginem estrangera, que duu aquest nom, *Girls*, "revista per a deixar passar revista de cames i alguna cosa més" (~~UD~~, 43), a partir de la qual s'estén la denominació de la seua estimada.

socials del moment; un obrer és atropellat i la gent diu "això passa perquè l'obrer va mal menjat, mal alimentat." (~~UD~~, 114), "era un paleta, el que caminava. Duia la carmanyola del dinar..." (~~UD~~, 115). D'una manera semblant en les tertúlies amb els amics es comenta que "el divorci és llei" (~~UD~~, 154), tot observant els avantatges i els inconvenients d'aquesta. Amb aquests elements Rodoreda vol fer una novel·la moderna, que reflectesca els trets més identificatius del temps present. Hem de recordar que aquesta és una de les característiques més habituals de la narrativa de dos escriptors del moment, Francesc Trabal i sobretot Carles Soldevila, sobre el qual Carme Arnau en el llibre *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938)* (1987, 89) diu que en la seua narrativa "tot allò que és actual és susceptible de ser inclòs dins l'univers de ficció".[555] Rodoreda, com en diverses obres de Trabal i de Soldevila, vol construir en ~~UD~~ un reflex de la dècada dels trenta.

Pel que fa a la **durada** de la novel·la, podem anomenar ~~UD~~ com una **novel·la de temps reduït**.[556] En efecte, el temps ocorre en un temps curt, un dia, però no hi ha una condensació considerable dels esdeveniments, com observa Mieke Bal en el cas de les *novel·les en crisi*.[557] La història de Ramon Rampell es presenta en un dia,[558] com diu el mateix títol, encara que es relaten igualment diversos passatges anteriors al moment actual. L'abundància d'indicacions temporals que hem destriat anteriorment reforcen la sensació de versemblança en un text on es vol fer creure que tots els fets ocorren en una única unitat de temps.[559]

---

[555] Aquest fet va íntimament lligat a la preferència d'aquests dos autors per la narrativa urbana, com bé indica la mateixa estudiosa (Arnau 1987, 90).

[556] Vegeu M. Bal (1987, 46-48) i Soler/Trilla (1989, 58-59).

[557] Bal 1987, 47-48.

[558] Soler/Trilla (1989, 59) observen els orígens d'aquesta manera d'escriure: "L'*Ulisses* de James Joyce, que s'esdevé només en un dia, inaugurà una tendència que no és només un procediment morfològic sinó que significa una visió del món caracteritzada pel desig de superar el decurs de la temporalitat objectiva amb el domini de l'instant.".

[559] Soler i Trilla (1989, 59): "moltes novel·les contemporànies es caracteritzen per la seva estructuració en una història primera de temps reduït a partir de la qual pot haver-hi retrospeccions.".

Per tant, el relat estudiat presenta aspectes comuns a les novel·les en *crisi* i *de desenvolupament.* Segons la proposta sistematitzadora de Mieke Bal (1987, 47-48), aquests són els elements que caracteritzen ~~UD~~:

a) Com en les novel·les de desenvolupament, la història ocupa el temps narratiu que els esdeveniments exigeixen.

b) Com en les novel·les en crisi, els períodes de la vida dels protagonistes narrats es desenvolupen d'una manera el·líptica.

c) Com en les novel·les en crisi, el significat global es construeix a partir de la centralització de la informació en un personatge central, sense que hi haja un tractament significatiu de les relacions entre els personatges.

d) Com en les novel·les de desenvolupament, hi ha també una selecció de la informació, de tal manera que no s'hi inclouen tots els passatges de la vida dels personatges, només els que interessa oferir a l'autor.

Per últim, cal assenyalar la **funcionalitat simbòlica** d'alguns elements relacionats amb el desenvolupament cronològic de la història. Anteriorment hem vist la importància que té per als personatges el pas del temps, un fet que els angoixa i que provoca la reacció directa d'aquests, per mitjà del record o de la recreació de moments anteriors, especialment de la infantesa. Podem ressaltar ara la funcionalitat de les referències a etapes anteriors, com és el cas de la primera comunió, un fet que remet als moment feliços; així, Rampell diu que després de fer un bes al front de l'estimada, va sentir "el mateix fervor que l'havia envaït el dia llunyà de la seva primera comunió" (~~UD~~, 34). Aquest mateix referent és emprat poc més endavant per expressar igualment la felicitat de tots dos: "Eren feliços. Una gran *comunió* espiritual feia possible la tranquil·litat de què fruïen." (~~UD~~, 43-44). La comunió, un concepte cristià, el primer contacte del qual es té en la infantesa, reforça la comprensió del sentiment que sent el protagonista.

En general, el temps és un factor important en la novel·la. Ja des del principi, en la presentació que es fa de la història, se'ns ofereix la sensació d'un *temps* actant que condicionarà els esdeveniments:

> Del rellotge del menjador, de caixa gairebé quadrada, amb guarniments d'escultura al capdamunt, ha eixit, després d'obrir-se la porteta de dues ventalles, el puput esplomissat. S'ha abocat, com si volgués donar una ullada a les cadenes i als feixucs pesos, damunt la palanqueta que l'aguanta; amb veu d'espinguet, una mica ronca, i uns cops de cap enèrgics (~~UD~~, 6)

El temps apareix com un element present fins i tot en les manifestacions auditives: "Lluny, molt lluny, toquen hores." (~~UD~~, 195).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

2.3.4 L'estructura del discurs

2.3.4.1 Estructura del relat

L'estructura d'~~UD~~ és un dels únics aspectes esmentats en els estudis crítics de l'obra de l'autora. En l'article inclòs en la *Història de la literatura catalana* de l'Editorial Ariel (pàg. 160), Carme Arnau desvirtua aquesta novel·la en veure-la mimètica a l'obra esmentada de Francesc Trabal: *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* (1933). Les semblances temàtiques són evidents, però les formals també ho són. Arnau entén ~~UD~~ dins l'òrbita de les propostes literàries del grup de Sabadell, del qual Trabal formava part. No obstant això, Arnau en l'anterior *Introducció...* (1979, 48) assenyala les diferències estructurals com a una de les grans divergències entre les dues obres: ~~UD~~ és un text que respecta les normes o les convencions més habituals de la literatura del moment i el text de Trabal les trenca decididament[560]. D'una manera complementària a les afirmacions de Carme Arnau, Giuseppe Grilli observa en l'article "Estructures narratives a l'obra de Mercè Rodoreda" la innovació que significa la novel·la en la tradició prosística catalana: "crec que assenyala l'ingrés de la Rodoreda en la literatura catalana" (Grilli 1972, 39). Grilli valora molt positivament l'estructura narrativa desplegada a la novel·la del 34 i l'entén com a precursora de la novel·lística posterior de Mercè Rodoreda. Hi esmenta diversos elements pertanyents a l'estructura de la novel·la que signifiquen una innovació en la producció de l'autora: *a)* L'estructura de la novel·la s'aglutina entorn del procés d'iniciació dels individus que surten de l'adolescència. *b)* El motiu del suïcidi s'albira com una eixida de les dificultats quotidianes. *c)* Alliberament final del personatge mitjançant un retorn al punt de l'inici.

[560] Pensem, per exemple, en el trencament que es fa dins la narració de F. Trabal en aparéixer l'autor com un personatge més de la novel·la que està consultant amb els personatges la fi de la història.

Amb tot, hem d'indicar que ~~UD~~ s'estructura en 12 capítols encapçalats per cites de diversos autors. A partir de l'estructura que anteriorment hem aplicat en les anteriors novel·les, proposada per W. Labov, hem trobat les parts següents:

[1] RESUM (cap. I-II)
[2] ORIENTACIÓ (cap. III-IV)
[3] COMPLICACIÓ DE L'ACCIÓ (cap. V-X)
[4] AVALUACIÓ (cap. XI)
[5] DESENLLAÇ (cap. XII)

No hi podem localitzar, com en les dues anteriors novel·les la darrera part de l'estructura conversacional: la *coda*. No hi ha cap missatge final que puga ser recebuda pel lector com a font de coneixement o de reflexió. La novel·la comença amb uns primers capítols que presenten els personatges (*resum*), a partir dels quals assistim a l'*orientació* de la història. Tenim, per tant, els principals referents per entendre l'evolució posterior de la història: hi ha una presentació dels actants i dels actors dels esdeveniments i s'ofereix el nucli principal de la història, el possible amistançament de Ramon Rampell. A partir del capítol VI assistim a la preparació més immediata de la cita entre els amants, un fet que conclou de manera contrària als interessos del protagonista, en el capítol X.

Una vegada ha estat fracassat l'objectiu de Rampell, inicia el camí de tornada a casa, on exposa les claus més importants del seu patiment, tot i fer un balanç de la nova situació assolida, amb les perspectives futures que se'n desprenen. Aquesta és l'*avaluació* de la història, que correspon al capítol XI.

En el darrer capítol localitzem el *desenllaç*. Rampell retorna a casa i es mostra plenament resignat en la nova situació adquirida. Continuarà la

vida tradicional amb la seua dona, que el sotmetrà a la iniciativa de les seues decisions. La història descrita en *un dia* ha servit per oferir el tempteig de Ramon Rampell cap a una experiència amorosa diferent, una vegada fracassat l'intent, retroba la tranquil·litat i la monotonia inicial. La història, el cercle, s'ha tancat.

L'estructura dels diversos capítols és semblant. Com veurem en el capítol posterior, la veu narrativa utilitzada fa possible l'evolució general de la història.[561] Cada capítol s'inicia, com hem dit, amb una cita literària que recorda, en part, el tema a tractar en cada fragment que executen al nostre parer una certa funcionalitat de sil·lepsis temàtiques, en inserir històries o escenes justificades per relació d'analogia o contrast.[562] Els autors emprats són força significatius, com també les obres referides: *El paradís perdut* de George Milton (~~UD~~, 5, 21 i 159), *Romeu i Julieta* de Shakespeare (~~UD~~, 49), *Macbeth* de Shakespeare (~~UD~~, 81), Homer (~~UD~~, 91), *Notes d'un estudiant que va morir boig* de S. J. Arbó (~~UD~~, 107), *Polèmica* de Delfí Dalmau (~~UD~~, 125), *Faust* de Goethe (~~UD~~, 139), *El retrat de Dorian Gray* d'Oscar Wilde (~~UD~~, 197) i *Les alegres comares de Windsor* de Shakespeare (~~UD~~, 203). Com veiem, hi ha una gran diversitat temàtica i estilística en les citacions realitzades. Cal interpretar aquestes com una mostra de lectures que l'autora havia fet i li havien colpit en la seua formació personal[563]. Hi ha igualment d'altres ocasions en les quals s'utilitzen citacions semblants dins del text de la novel·la. En aquests altres

---

[561] L'única alteració remarcable és la inserció en el capítol VIII d'una carta del seu amic Salvatella, en la qual li notifica el seu casament, per la qual s'introdueix una altra veu narrativa, la corresponent a l'autor de l'escrit.

[562] Gérard Genette les defineix com "agrupacions anacròniques regides per una determinada relació de parentesc, espacialitat, temàtica o d'una altra índole. [...] La sil·lepsi temàtica regeix en la novel·la clàssica d'episodis nombroses insercions d'històries justificades per relacions d'analogia o de contrast." (Genette 1972, 143). Fem una primera prevenció de l'aplicació d'aquest concepte en observar la brevetat d'aquestes cites, encara que el paral·lel temàtic i de contingut amb els capítols que configuren la història és força evident.

[563] Així ho va manifestar l'estudiosa Carme Arnau en la ponència titulada "Mercè Rodoreda, narradora: evolució i influències" dins del I Simposi Internacional de Narrativa Breu realitzat a València els dies 28-30 d'abril de 1998.

casos es fa més evident l'ús de la sil·lepsi temàtica en emprar d'una manera més directa els continguts despresos d'aquestes obres esmentades. Així, en el primer capítol, l'autor reconeix que "sense saber per què, de jove, havia llegit Oscar Wilde, i sense saber per què una frase sentenciosa ara recorda i el colpeix, «~~L'objecte de la vida és el desenrotllament propi. Realitzar la pròpia naturalesa: heus ací per què és ací baix cadascun de nosaltres~~.»" (~~UD~~, 16); s'hi estableix, doncs, una relació d'analogia entre la frase de la novel·la de Wilde i l'evolució del personatge de Rodoreda, un autor sobre el qual ja hem indicat una citació en l'inici d'un capítol i que demostra l'interés de l'escriptora per l'autor d'origen irlandés.[564] En les acaballes de la novel·la també podem localitzar un fragment paral·lel a l'evolució de la novel·la esmentada de Wilde, *El retrat de Dorian Gray*, en descriure la situació en què es troba Ramon Rampell: "En passar davant del mirall veu un vell que el guaita amb expressió adolorida. No es vol conèixer. Tant li fa tot..." (~~UD~~, 203); notem com la sil·lepsi temàtica indicada finalitza amb una el·lipsi que possibilita el retorn al nivell metadiegètic general. Un altra relació d'analogia establerta d'una manera semblant la podem trobar poc més endavant, quan a partir de la visita que Ramon fa a l'estimada, se'ns diu "ell tingué la sensació, en baixar l'escala, d'ésser Adam en persona, llançat del paradís, amb Eva que s'hi quedava. El pecat original el perseguia i li queia al damunt fent-li lent el caminar." (~~UD~~, 36); la inclusió de l'escena del paradís crea una sil·lepsi temàtica on a partir del paral·lel establert comprenem millor la situació creada en la relació del protagonista.

Amb tot açò, atenent al desenvolupament de les seqüències assenyalades anteriorment, podem construir l'estructura gràfica següent:

[564] Una altra citació directa de la novel·la és la referència següent: "Les quatre batallades li són un bàlsam refrigerador, un bany perfumat de favorita de paixà, *l'oreig al desert de Miquel Llor*, l'espera impacient dels reis carregats de joguines..." (~~UD~~, 153). L'autora, en boca del narrador, esmenta el segon recull de contes de Miquel Llor, *L'oreig al desert* (1934), que dóna també nom a la novel·la de

Estructura d'*Un dia en la vida d'un home*			
ESTRUCTURA CONVERSACIONAL (LABOV)	ACCIONS (SEQÜÈNCIES)	CAPÍTOLS	PÀG.
[1] RESUM	A1 Presentació dels personatges. Narració del coneixement de l'estimada	cap. I-II	7-48
[2] ORIENTACIÓ	A2 Primera separació de la parella d'enamorats i posterior retrobament	cap. III	49-58
	A3 Entrevista amb l'amic Paus. Reforçament de la possible situació d'amistançament	cap. IV	59-79
[3] COMPLICACIÓ DE L'ACCIÓ	A4 Preparació de la cita. Purga de la dona	cap. V-VI	81-105
	A5 Passeig per la ciutat. Dinar a casa	cap. VII-VIII	107-124
	A6 Tertúlia amb els amics al café	cap. IX	139-158
	A7 Encontre amb l'estimada. Fugida	cap. X	159-195
[4] AVALUACIÓ	A8 Camí de tornada a casa. Expressió del patiment	cap. XI	197-202
[5] DESENLLAÇ	A9 Retorn a la casa familiar. Resignació del protagonista	cap. XII	203-216

l'any següent. Més endavant també es fa un ús referencial d'un altre escriptor català: "No em convenceràs ni que em recordis Folch i Torres" (~~UD~~, 179), exclama la jove estimada.

2.3.4.2 Ordre

~~UD~~ no és una novel·la d'ordre lineal. Des del començament se'ns avisa del caràcter retrospectiu de gran part del relat, "fem història?" (~~UD~~, 6), a partir del qual s'inicia l'explicació dels afers de Ramon Rampell. Des d'aquell moment fins a la pàgina 19 comença la narració de la història diegètica, que trenca la seua linealitat novament en la pàgina 21 per incloure al llarg dels capítols següents (II-III-IV) els esdeveniments anteriors de la història que complementen la informació que tenim del plànol diegètic. No obstant això, la resta de la novel·la reprén la linealitat contínua, paral·lela a l'evolució del temps narratiu. La novel·la s'estructura des d'aquell moment a partir d'un seguit de seqüències on l'ordre cronològic dels fets coincideix amb la disposició general del discurs. Els trencaments de l'ordre no impedeixen la cohesió del text, que com veurem al llarg de la nostra anàlisi, presenta diversos elements diafòrics (tant anafòrics com catafòrics) que enllacen els fragments de la novel·la que es troben fora de l'ordre lògic. Així les anacronies destriades (analepsis i prolepsis), malgrat que inverteixen l'ordre lògic dels esdeveniments, no trenquen la cohesió interna del text, sinó tot el contrari, ja que amb l'ajuda dels elements diafòrics enllacen els diversos components de la història.

Iniciem l'anàlisi de les **anacronies** destriades que alteren l'ordenació del discurs respecte a la cronologia històrica.[565] En general, tota la novel·la és una anacronia respecte al moment inicial, pròxim al temps narratiu de l'autor-narrador, qui ens ofereix la història dels amors de Ramon Rampell. La història principal se situa així en un moment anterior al temps de redacció, sobre la qual s'hi estableixen també diverses anacronies parcials. En primer lloc, cal destacar l'**analepsi** indicada entre els capítols I al IV

[565] Soler/Trilla (1989, 61-62) observen que les anacronies són un recurs abundant en les novel·les *in media res*, és a dir, en les de temps reduït. ~~UD~~, segons les explicacions anteriors, és una novel·la de temps reduït.

(~~UD~~, 21-79) en la qual se'ns conta el coneixement i posterior enamorament de Ramon per la jove estimada; prèviament se'ns han presentat els dos altres protagonistes, en un moment posterior al de l'analepsi. Aquesta anacronia, que es presenta com una analepsi homodiegètica completiva, és conseqüència d'una necessitat descriptiva: el lector no coneix encara la causa del patiment de l'home. És per això que l'autora opta per incloure l'escena en la qual es coneixen els dos enamorats.

Hi ha d'altres analepsis més breus que insereixen informacions aïllades que complementen el nivell diegètic; es tracta d'analepsis homodiegètiques completives, en tant que omplen buits de la història primària. Així, a propòsit de la sensació de temor que té Rampell en reservar l'habitació de la casa de cites, observa que "després de la conversa el cor li havia fallat. Feia un quant temps que el metge el medicava per mort d'una forta afecció que hi patia." (~~UD~~, 10), de tal manera que se'ns narra la visita anterior que féu al metge qui l'avisà que "aquest cor no rutlla prou bé" (~~UD~~, 10). Les retrospeccions s'originen a partir d'un fet concret o d'una sensació que remet al record de situacions anteriors; així, després de prendre's el got de rubinat, per tal d'aparentar tranquil·litat xiula, "Xiular! Quina gran cosa! Xiular! [...] Havia xiulat abans d'avui? Diria que no. Diria que ni en sabia. [...] Té deu anys. Li sembla que tindria prou esma d'engegar un estel que arribés als núvols" (~~UD~~, 95), i Rampell se situa en "l'esperit d'un infant" (~~UD~~, 96). La confusió entre l'edat actual i la infantesa finalitza definitivament amb l'acabament del xiulit quan "la minyona surt de la cuina amb el bol fumejant." (~~UD~~, 98). D'altres ocasions el fet de tornar a llocs coneguts, com són els carrers de Barcelona, potencia el record i la retrospecció del protagonista: "Davalla pel carrer del Carril. Aquell carrer que serva el record de la seva besada..." (~~UD~~, 108). Es tracta d'una analepsi repetitiva que al·ludeix al passat de la història, referit en

capítols anteriors, i que evidencia la importància d'aquest fet per al protagonista. La imatge de la catedral també li fa recordar una època anterior, la joventut, quan estudiava. Es crea així una analepsi completiva que es troba limitada per una expressió temporal inicial "Quan era jove" (~~UD~~, 121) i la repetició final d'un senyalitzador deíctic temporal "Mai més el cor ni li havia dit de tornar a la catedral. Només *ara*. *Ara* tornava [...] a la seva malmesa joventut." (~~UD~~, 122).

En la darrera fase de la novel·la, quan Rampell es troba en el moment d'acceptació de la nova situació creada després de la fugida de la jove, trobem també una interessant analepsi homodiegètica repetitiva: "En un vol fantasiós revénen al seu pensament tots els records de llur coneixença" (~~UD~~, 199), una breu retrospecció que finalitza amb diverses el·lipsis que reflecteixen la recreació mental de les escenes d'amor viscudes pels dos enamorats. Hi ha una última analepsi protagonitzada per la dona de Ramon Rampell que recorda les recomanacions de la seua mare sobre les atencions als marits: "L'haver seguit els seus consells ha fet que el seu home mai no l'enganyés. N'està convençuda, que mai no l'ha enganyada." (~~UD~~, 211); aquesta retrospecció potencia el sentit irònic de la narració, en contraposar la creença de la dona i la realitat coneguda anteriorment sobre els afers sentimentals de l'home.

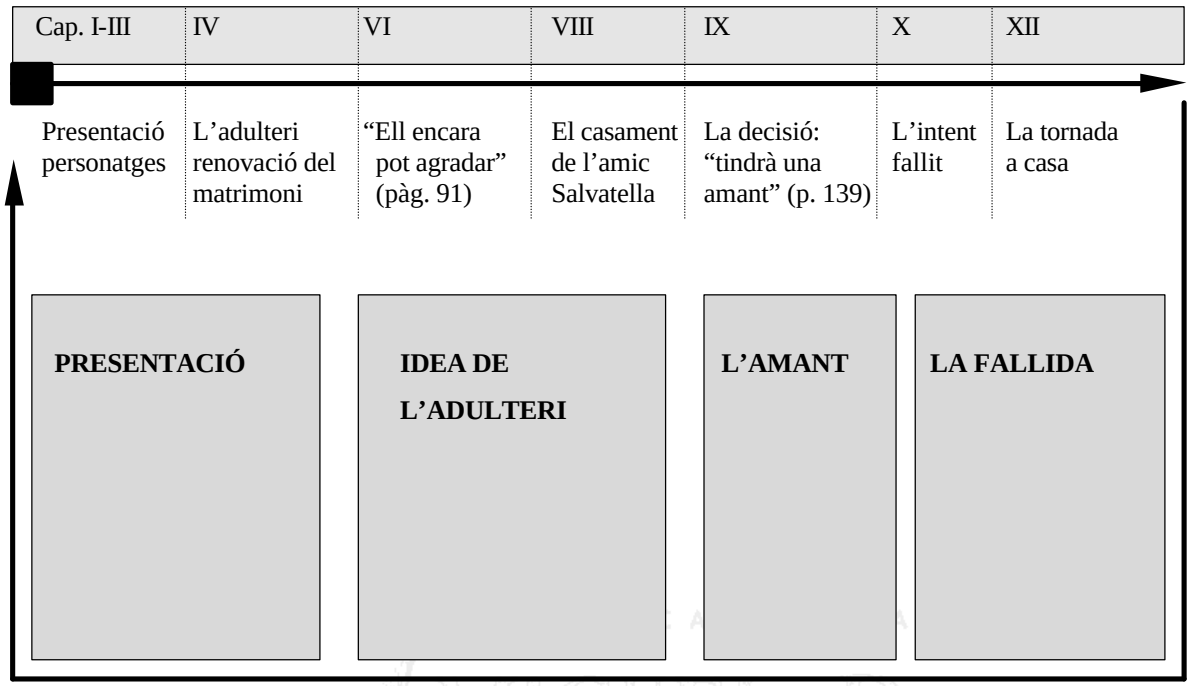
Pel que fa a les anticipacions dels esdeveniments, a les **prolepsis**, cal indicar, en primer lloc, la insistència que es fa al llarg del relat al moment clau de la història: les sis, l'hora en la qual es trobaran els dos enamorats. Com hem indicat anteriorment, aquesta xifra es veu sotmesa a un tractament simbòlic, tot atribuint-li qualitats representatives de l'estat psicològic del personatge.[566] Les anticipacions hipotètiques del futur

[566] Hi ha diverses escenes en les quals s'hi destaca la importància d'aquest moment per al futur del protagonista (~~UD~~, 92, 97, 123, 124, etc.).

semblen preocupar el nostre protagonista: "L'esdevenidor el preocupa. — Ens trobarem cada tarda. [...] La seva veritable dona serà l'amant." (~~UD~~, 109). Es construeix així una prolepsi externa que avança un futur subjecte a l'assoliment òptim de la voluntat de Rampell. Poc després, quan coneixem el fracàs del seu objectiu, descobrim la falsedat de la hipòtesi plantejada en aquesta prolepsi. D'una manera semblant exclama que "si ell fos lliure, la faria divorciar. Allunyaria fàcilment el marit i s'enduria a casa l'amada." (~~UD~~, 130); amb aquestes prolepsis Rampell expressa la seua voluntat anticipant-se a futurs hipotètics, una situació que també es planteja en el café amb els amics: "Insistentment torna el mot ~~després~~. Avui serà seva. Cert que podrà tenir-la als braços" (~~UD~~, 155). Notem com l'autora emfasitza el mot *després*, que reforçat amb l'ús del deíctic temporal *avui*, destaca la hipotètica anticipació dels esdeveniments.

Paral·lelament a les sil·lepsis abans esmentades sobre l'analogia d'algunes descripcions amb l'obra d'Oscar Wilde, *El retrat de Dorian Gray*, immediatament després de la cita del capítol XI, el relat ens presenta una anticipació de l'avanç futur del protagonista: "Té cinquanta anys... seixanta... setanta!... És com una mòmia que tingués cor i li sagnés. Ha mort fa poca estona Ramon Rampell." (~~UD~~, 197). Aquesta prolepsi externa no fa sinó reflectir la sensació d'insatisfacció psicològica de l'home una vegada ha estat abandonat per la jove enamorada.

~~UD~~ és, doncs, una novel·la amb un ordre no lineal, que presenta diverses anacronies, però que, com hem indicat en l'anàlisi de l'espai narratiu, presenta un estructuració anomenada *boomerang*. Això és, el protagonista, després dels esdeveniments que composen la novel·la, torna al lloc d'origen, la casa familiar, i es resigna davant de la nova situació adquirida. Aquest esquema sintetitza la nostra anàlisi:



La novel·la és, doncs, un recorregut per la vida d'un personatge que intenta trencar amb els motlles de la societat i no ho aconsegueix; la història narrada, que correspon a un període curt de la seua vida, ens ha deixat en l'home una empremta psicològica que condicionarà segurament els anys pròxims.[567]

[567] Estem ben prop, per tant, de l'estructura de novel·la iniciàtica, del *bildungsroman*. Una aproximació a aquest tipus narratiu la podem trobar dins l'obra de Mariano Baquero Goyanes *Estructuras de la novela actual* (1995, 34-37).

2.3.4.3 Velocitat

La novel·la presenta una **velocitat d'anisocronia de sumari**[568] com a forma més habitual de relació entre la durada de la història i la seua extensió discursiva:

TD < TH

La velocitat de sumari és un primer nivell d'acceleració provocat per la condensació del temps cronològic en un espai discursiu més reduït. Paral·lelament, tot coincidint en les insercions de la consciència dels personatges, s'esdevé una **velocitat d'escena**,[569] on conflueixen els dos eixos temporals (TD = TH). D'aquesta manera tenim com a resultat una narració on el temps de la història s'accelera en els fragments oferits pel narrador, que condensa en un menor temps del discurs els principals esdeveniments dels personatges: "Ha caminat estona i més estona. Com un enze ha travessat carrers i més carrers sense saber on anava. Sense nord i sense guia." (~~UD~~, 197). Tan bon punt el narrador s'introdueix en la consciència del personatge, la velocitat minva, de manera que TD i TH coincideixen pràcticament: "Mira al cel: és ple de boira; les llumenetes dels anuncis hi fan un halo lluminós. Per les seves orelles buides passa el terrabastall dels òmnibus trontollaires" (~~UD~~, 199). S'hi alternen, doncs, situacions de major velocitat, en benefici del temps de la història, amb situacions més pausades, on la veu narrativa ens ofereix el moment immediat que viu el personatge. Estem, per tant, en un sistema de redacció basat en l'alternança entre l'escena i el sumari que, en paraules de Gérard Genette (1972, 153), "ha estat, fins a la fi del segle XIX, la transició més habitual entre dues escenes, el *fons* sobre el qual s'hi destaquen, i, per tant, el teixit conjuntiu per excel·lència del relat novel·lesc, el ritme fonamental del qual es defineix per l'alternança del sumari i l'escena.". El sumari és la

[568] Genette 1972, 152-155.
[569] Genette 1972, 163-166.

forma que regeix les analepsis de l'estructura narrativa, possibilita la condensació d'informació en un curt espai narratiu, de tal manera que la fi de les analepsis significa sovint en la novel·la la recuperació d'una situació d'escena, on s'igualen el temps. Rafael Tasis, en la ressenya que féu l'any de la publicació del llibre (*Mirador*, 302), observa ja l'alternança entre les dimensions temporals que configuren l'obra: "novel·la de les que en diríem cronometrada, subjectes a l'imperi misteriós del rellotge, i que contenen en una mínima quantitat de temps una major intensitat i una anàlisi més pregona dels sentiments".

La condensació del temps cronològic que significa el sumari és una conseqüència de la subjectivització del relat produïda per la veu narrativa, que selecciona i ofereix la informació de la vida de Ramon Rampell que considera. Sovint aquest control exterior de l'evolució de la narració afavoreix l'alternança de la concentració dels esdeveniments de la història en fragments discursius reduïts amb situacions de **pausa** (TD = n i TH = 0) en els quals hi ha descripcions temporals fetes per un personatge que actua de punt focalitzador i que ofereix les seues impressions personals: "Duia una bata de color de rosa tota flonja, i aquelles mans, oh! aquelles mans restaren abandonades, encreuades damunt de la falda, estudiadament agafades a un mocador rosat i fi. [...] Ni ella va preguntar-li per què hi anava ni ell sentí necessitat d'explicar-li-ho. El pot ple d'aigua i fulles d'eucaliptus de damunt l'estufa anava fent xup-xup." (~~UD~~, 31). Fixem-nos com l'aturament del temps de la història va en benefici del temps discursiu; la veu narrativa s'hi atura en la descripció dels elements que criden l'atenció del personatge.

Com veiem, les úniques situacions en les quals hi ha una desacceleració narrativa són les escenes, quan s'iguala TD i TH; es tracta

d'alguns diàlegs entre els personatges, que generalment són escassos en aquesta novel·la. És interessant també destacar una situació d'**el·lipsi** en l'acció A7, després de l'abandonament de l'estimada, quan desapareix totalment un fragment corresponent a la història:

> Ha clavat les ungles a la catifa, ha clos amb fermesa les dents, s'ha deixat anar, incapaç de lluita, pel tobogan més vertical, amb les parpelles closes.
> . . . . . .
> Quan les ha esbatanades ha sentit una clàxon, el rodar d'unes rodes (~~UD~~, 190-191)

Ramon dorm, el temps passa, però el discurs s'interromp. Aquest trencament o desaparició del discurs s'hi representa tipogràficament pels punts seguits que hem reproduït. Aquest recurs sembla reforçar la sensació de patiment de l'home que reflecteix el relat.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

2.3.4.4 Freqüència

La novel·la presenta en general una freqüència singulativa. Hi ha, per tant, una relació numèrica de coincidència entre els esdeveniments narrats en la història i els enunciats narratius del discurs:

1 H = 1 D

El relat és el conjunt de fragments discursius que es refereixen a un mateix episodi de la història. No obstant això, a causa del desordre estructural apuntat anteriorment, hi ha alguns elements narratius que són repetits diverses vegades, de tal manera que en la mateixa obra hi trobarem també una freqüència repetitiva, on per un mateix fet trobarem diverses al·lusions:

1 H ? n D

Hem esmentat anteriorment situacions en què es presenta aquesta freqüència, sobretot les referides a prolepsis, o fets que avancen aspectes

del futur; en aquest sentit també podem tenir en compte els indicis que fan presagiar els esdeveniments posteriors. D'aquesta manera hi ha una insistència major envers els aspectes repetits.

Cal observar que la repetició d'idees és un factor relacionable amb l'oralitat del discurs escrit. Així ho entén Vicent Salvador en l'article "L'anàlisi del discurs, entre l'oralitat i l'escriptura" (1989, 13), juntament amb altres indicis lingüístics del discurs oral, com són els sobreentesos o les referències exofòriques. Efectivament, considerem que cal localitzar les repeticions de contingut com una conseqüència dels elements que caracteritzen el discurs oral, tal i com indica Lluís Payrató en el llibre *Català col·loquial* (1988, 71-72): la precarietat del control que el parlant pot exercir sobre la planificació del discurs i la retroalimentació pròpia de la parla oral en situacions d'immediatesa comunicativa. I és que el narrador d'~~UD~~, en introduir-se en la consciència del personatge, ofereix unes formes lingüístiques més pròximes a la llengua oral, com més endavant analitzarem. En aquesta aproximació a la realitat de la parla del personatge és on rau l'origen de les repeticions de contingut. Així, per exemple, la hipotètica consecució del desig amorós, la relació carnal, és present en diverses escenes, com la ressenyada quan "somnià verd" (~~UD~~, 44), amb l'explicació concreta dels fets esperats, i en els pensaments posteriors de l'home, tot explicant que "pecar un sol cop no és pecat. [...] ~~Allò~~, ~~allò~~ que ells farien seria una benedicció i no un crim." (~~UD~~, 53). D'igual manera succeeix amb la història de la presa del purgant, un nucli temàtic present en l'acció A1 que torna a aparéixer, en el mateix moment temporal, dins del plànol diegètic de la història, en l'acció A4.

La freqüència repetitiva s'utilitza en fragments descriptius en els quals coneixem l'estat d'ànim del protagonista. És també una conseqüència

de la confusió o intersecció entre el narrador i l'interior del personatge, ja que reflecteix en diverses ocasions del mateix capítol una mateixa situació psicològica; vegem, per exemple, dues expressions semblants, pertanyents a dos moments discursius diferents, per referir-se a una mateixa funció de la història:

> El fracàs, la negativa, aquella sensació vaga de ridícul que es va engrandint, engrandint fins a augmentar de volum i colgar-lo, l'estan deixant com si anés buit per dins. (~~UD~~, 198)

> La seva joventut que feia una revifalla ha quedat, igual que una pelleringa, a la cambra llogada, estesa a terra, planyívolament imploradora d'un allargassament que no li han volgut concedir. (~~UD~~, 199)

Es tracta, en tot cas, de dues maneres diferents de referir-se a una mateixa situació descrita. Amb aquesta característica s'emfasitzen les sensacions que l'autor vol que copsen l'atenció del lector.

La condició de no lineal de la novel·la provoca també altres alteracions en la freqüència narrativa, com és el cas d'alguns exemples de freqüència iterativa on es concreta la relació següent:

n H ? 1 D

Aquesta freqüència apareix en els episodis on hi ha una acceleració expressiva, és a dir, quan tenim una velocitat de sumari, ja que s'empren diverses tècniques que condensen informació. La iteració d'esdeveniments facilita l'estalvi d'elements discursius, en expressar fets que es repeteixen diverses vegades de la mateixa manera. Així podem trobar-ne en la narració de les activitats que fa Ramon Rampell, en fer la descripció d'aquest personatge: "La vida d'ell era, doncs, llevar-se tardet. Prenia la matinada. Dinava d'hora i s'escapolia a prendre cafè amb els amics." (~~UD~~, 11). Amb un sol capítol coneixem les accions més representatives d'aquests personatges, "Se n'anava a dormir aviat, i roncava; cosa que, de jove, no feia. [...] A la primavera, eixia a regar el jardí quan el sol hi entrava de ple."

(~~UD~~, 11-12). Les accions de l'estimada també són condensades amb expressions que signifiquen una freqüència iterativa: "Anaven al cafè que ell freqüentava. Ella només hi feia cap les tardes dels dijous i els diumenges: s'enduia les mirades de tots i els contenia una mica la llengua la presència d'aquella dona." (~~UD~~, 22).

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

2.3.5 La distància entre el discurs i la història. Formes d'inserció dels discurs reportat

A partir de la classificació de Gérard Genette de *Figuras III* (pàg. 226-228), podem concebre ~~UD~~ com una narració de paraules, d'esdeveniments verbals. Hi trobem diversos graus de distanciament entre la història i el discurs. La mímesi, l'acostament absolut entre els dos components de la narració no existeix, tan sols s'insinua en la conversa telefònica del primer capítol, mentre Rampell reserva l'habitació per a la seua cita.[570] La novel·la, com també les anteriors que hem analitzat, presenta una pluralitat de veus, una polifonia,[571] arran de la inserció del discurs citat dins del discurs citant bàsicament de dues maneres diferents.

En general, les maneres de manifestar el discurs citat o discurs reportat més habituals en la novel·la són les pròpies del discurs indirecte, on el subjecte parlant, el narrador, es presenta com a locutor i insereix les informacions procedents dels altres personatges en el seu discurs: "Ens fa adonar i s'adona que el seu enamorament el fa ésser fidel a aquell àngel que ha trasbalsat la seva pacífica existència; que, per a ell, el món sencer queda reduït, sintetitzat, en uns ulls i en uns llavis dels quals coneix la dolçor com un tast de la glòria que se li prepara." (~~UD~~, 164-165). Com veiem en aquest exemple només hi ha un discurs citant que ofereix les paraules reportades d'un altre locutor que queda difuminat en el parlament del narrador. No hi ha, per tant, elements de citació que ens indiquen l'alternança en les veus que formulen les idees. Són escassos igualment els mecanismes d'introducció del discurs reportat, els verbs introductoris, ja

[570] Un altre exemple interessant és la reproducció del diàleg entre les criatures que juguen a la pilota en el jardí veí, en la pàgina 101.

[571] A l'igual que en les anteriors anàlisis, hem tingut en consideració l'estudi del concepte del llibre *Elements de lingüística per al discurs literari* (1995) de D. Maingueneau i V. Salvador, concretament el capítol 4 (pàg. 73-89).

que l'autora vol crear una sensació de naturalitat i disminuir la distància entre la consciència del personatge i les paraules del narrador.

Tanmateix hi ha una transformació significativa de deíctics, de tal manera que les formes de primera o de segona persona desapareixen en benefici de la tercera persona, que representa el personatge. Aquesta desaparició de formes deíctiques continua en els fragments de discurs indirecte en els quals el narrador introdueix formes col·loquials més pròximes al discurs del personatge:

> *S'ha apropat* al quiosc dels diaris. *S'hi encanta*. Quanta lletra escrita! Què deu caldre per a fer un diari? Com es concep que cada dia puguin escriure? Com és possible que algú senti afany de llegir? Un home que passa *li* clava una empenta. *S'apropa* més al quiosc. Tan poca cosa és que ni *el* veuen i hi topen? Aquell home potser *l'*ha cregut feliç... (~~UD~~, 164)

Podem observar com les formes personals continuen sent de tercera persona, encara que hi ha una major sensació de correspondència amb les paraules del personatge, pròximes al discurs directe. S'hi reprodueixen estructures conversacionals com les exclamacions, les interrogacions o els punts suspensius, però continuem estant davant d'un discurs indirecte, originat en la transposició de paraules i de pensaments que fa el narrador a partir de l'expressió d'una tercera persona, allunyada de l'emissor i del receptor, del lector en aquest cas.

Per la seua banda, el discurs directe s'usa de tant en tant com una manifestació més del discurs citat. D'aquesta manera el subjecte parlant es presenta com a locutor, alhora que cedeix la responsabilitat de les paraules reportades a un segon locutor. S'hi alterna de vegades dins de fragments construïts en discurs indirecte, com és el cas destriat en la pàgina 163: "Li ve por. Una por encomanada i augmentada per la tristor del lloc i pel seu estat de debilitat [...]. Només un gran sentiment pot empènyer a fer aquests disbarats. —No, no són disbarats— es diu.". Fixem-nos en la inserció del

discurs citat final; tenim novament dos sistemes enunciatius, el corresponent al discurs reportat, i el relatiu al discurs citant, representat pel verb de locució (*es diu*). El discurs directe possibilita la reproducció de diàlegs entre diverses veus, encara que aviat es recupera el discurs indirecte regit pel narrador.

Els pensaments del protagonista també es reprodueixen en alguns casos amb forma de monòleg:[572] "—Mai no li tocaré un fil de roba... Em mereix massa respecte. Sóc catòlic. He de recordar que una dona només ha de tenir un home i un Déu... —I, en la soledat de la cambra [...], el subconscient, incansable, llevava tota la roba a aquella dona" (~~UD~~, 29). Notem com no hi ha verbs locutius que indiquen la procedència de la veu narrativa, potser a causa de la facilitat d'identificació atés l'escassesa de locutors. Per contra, sí són presents els indicadors tipogràfics (els guionets), que limiten els dos plànols discursius.[573] En altres ocasions desapareixen aquests senyals, a causa segurament de la introducció de les paraules del personatge en el discurs citant del narrador, encara que els límits són més difícils d'identificar, segons podem llegir en aquest exemple significatiu:

> En hores de desvetllament, ell [...] mormolava amb un manyoc de llençol davant la boca els mots que, si l'hagués tinguda vora seu, li hauria dit: Dona meva... Dona meva estimada... Dona meva... Mare meva... Filla meva... Promesa meva... Fins arribar a uns deliris d'imaginació que l'endemà el feien llevar-se lassat (~~UD~~, 28)

Així, doncs, l'autora insereix el discurs citat del personatge amb una gran diversitat de formes, bé sense utilitzar cap indicació formal o tipogràfica —on deduïm la presència d'un discurs reportat a partir de la presència dels

---

572 El narrador interposa fragments enunciats pel personatge que parla per a si mateix, sense que s'interpose la conversa amb cap altre personatge. Fins i tot s'hi alternen fragments del mateix personatge com si tinguessen destinataris diferents, un fet que és indicat pel narrador amb expressions com aquesta: "Mentalment s'adreça als companys." (~~UD~~, 140).

573 En insercions breus de discurs reportat l'autora empra la lletra cursiva per aclarir el canvi de sistema enunciatiu: "Els metges de seguida ho tenen preparat: ~~dejuni~~!" (~~UD~~, 208), "diu ~~bona nit~~ a la minyona que no el sent" (~~UD~~, 214).

deíctics de persona—, o bé emprant una citació més completa (cometes, guionets, verbs de locució, etc.).[574]

La tercera forma observada d'inserir el discurs reportat és l'estil indirecte lliure:[575]

> *Ell té* el plat de l'arròs davant. No *sap* pas per on començar. Si el grop del coll *li* fugia!... Potser la minyona té raó. Potser sí que no és bo d'estar tot un dia sense tastar res; *ha* de sopar! *ha* de menjar aquella muntanya de vianda... (~~UD~~, 212)

Observem com hi ha, a semblança del discurs directe, dos sistemes enunciatius, el pertanyent al locutor principal, el narrador, i el relatiu al locutor secundari, el personatge. El primer pren les paraules del segon, a partir d'introduir-se en la seua consciència, i les expressa com si foren seues, d'una manera semblant al discurs indirecte, ja que hi desapareixen els senyalitzadors deíctics, la primera persona narrativa. Hi hem indicat les formes personals emprades, totes relatives a la tercera persona. L'autora empra sovint aquesta tècnica per tal d'oferir una distància menor entre la història i el discurs, per tal de facilitar la versemblança dels esdeveniments, perquè amb la proximitat del narrador als pensaments del personatge, el lector rep amb major immediatesa les sensacions viscudes per aquest. Com indiquen els professors Maingueneau i Salvador (1995, 107), el discurs indirecte lliure permet restituir la subjectivitat lingüística i integrar les paraules citades en el fil de la narració. D'una manera semblant com també ocorre en el fragment següent: "Ramon Rampell tanca el diari. Quin fàstic! Fàstic de què? Per què? Si ho sabia... [...] Quina dona! Quin posat farà? Com se'l mirarà? Estarà contenta? Ell la farà feliç. Sabrà amanyagar-la. La besarà suaument." (~~UD~~, 104), on observem com es passa d'una descripció més objectiva "tanca el diari", procedent d'una observació externa de l'acció, a l'expressió més directa dels pensaments interns del personatge.

[574] De vegades s'hi alternen en fragments pròxims les dues formes d'expressió del discurs reportat, com és el cas de les pàgines 67 i 69.
[575] Vegeu Maingueneau/Salvador 1995, 103-108 i J. Lozano, C. Peña-Marín i G. Abril 1982, 154-156.

Observem l'ús de formes conversacionals (interrogacions, exclamacions, frases breus, etc.) en els fragments redactats amb aquesta forma estilística, conseqüència de la voluntat de l'autora de reflectir l'opinió de l'home. L'autora insereix formes del discurs reportat alternant alhora l'estil indirecte, l'indirecte lliure i fins i tot el directe, tot en un mateix fragment:

> S'ha apropat al quiosc dels diaris. S'hi encanta. *Quanta lletra escrita! Què deu caldre per a fer un diari? Com es concep que cada dia puguin escriure? Com és possible que algú senti afany de llegir?* Un home que passa li clava una empenta. S'apropa més al quiosc. *Tan poca cosa és que ni el veuen i hi topen? Aquell home potser l'ha cregut feliç... Com entrarà al meublé? Quan lliurarà la quantitat estipulada? Com s'amagarà, si cap amic el veu? I si la seva dona ensopega a passar quan ells baixaran del taxi?... Podrà tenir-la ben sola amb ell dintre de les quatre parets somniades... Quin fruir!* Una dona a la portada d'una novel·leta pornogràfica amb lligacames i mitges com a únic vestit li fa cloure els ulls. Com es comprèn aquest sentiment púdic en un home que farà el que Ramon Rampell pensa fer? Ell també es fa la pregunta: "Com es comprèn?..." Ens fa adonar i s'adona que el seu enamorament el fa ésser fidel a aquell àngel (~~UD~~, 164)

Les frases indicades pertanyen a l'esfera del discurs indirecte lliure: ofereixen un discurs citat encara que ha perdut l'autonomia dels seus senyalitzadors deíctics. Les descripcions més objectives del narrador corresponen a l'àmbit del discurs indirecte, amb un únic sistema enunciatiu. Per tal de ressaltar la importància de la qüestió plantejada en la ment del protagonista, s'empra el discurs directe per a reproduir fidelment les paraules d'aquest, "Com es comprèn" (~~UD~~, 164).

Pel que fa a la quarta possible manifestació del discurs reportat, el monòleg interior, hem de descartar a l'igual que en les novel·les anteriors de l'autora el seu ús. En aquesta ocasió és més evident, ja que no hi ha gairebé cap moment en el qual s'excloga un narrador que considere els personatge des de l'exterior. Alguns fragments, que intenten reproduir els mots d'un personatge des de la seua pròpia consciència[576] ens aproximen a l'estil esmentat:

[576] És interessant destacar que l'autora anomena el procés intern del pensament del protagonista com "continua el monòleg interior" (~~UD~~, 65).

> Dona meva... Llavis, ulls, besades dolces, sospirs profunds seran meus... Promesa meva... Dolça... Cel... Àngel... Vida... Glòria... Amor... Amor... Amor... Les ~~sis~~... Aviat tocaran... Manca només una hora i mitja... Serà viure morint... Serà tenir una estrella... Un astre dels més rutilants, un sol que el deixarà encegat, que li farà cloure les parpelles, que el retornarà amb la seva xardor... Meva!... Meva!!... Meva!!!... I Ramon Rampell, purgat i dejú, s'embogeix en flonjors de sensualitat. (~~UD~~, 158)

Fixem-nos com la pèrdua de la independència deíctica (*el deixarà encegat, li farà cloure, el retornarà*) limita el possible reflex de l'interior de l'home; en tot moment, malgrat les restriccions pròpies de la comunicació que presenta el text (frases breus, el·lipsis, exclamacions, etc.), és la veu del narrador extern qui controla el fluir de les paraules. La darrera frase del fragment ens resitua en l'òrbita del discurs indirecte.

Hem vist com gran part dels fragments estudiats presenten formes pròximes al relat conversacional i, per tant, podem trobar una gran quantitat d'elements lingüístics relacionables amb el discurs oral.[577] Rodoreda empra novament aquestes formes, com en les anteriors novel·les, per tal de minimitzar la distància entre el discurs i la història, tot aproximant el text al lector i oferint-li una major versemblança, en donar un model lingüístic més pròxim a la parla del personatge. Aquestes formes són més paleses en els fragments construïts amb l'estil directe o l'estil indirecte lliure, on es reflecteix d'una manera més directa la consciència dels personatges. I és que, com indica el professor Vicent Salvador en l'article "Els registres orals" (1987, 214-215), la localització de figures d'oralitat en els discursos literaris ha de ser entesa sovint com una manifestació del registre directe, que a diferència del registre col·loquial, manté un control personal sobre les manifestacions lingüístiques emprades. Primerament, destriem l'ús d'enumeracions sintàctiques: "Esclau del seu cervell mal ordenat, de la seva dona, de les ordres de la seva dona, de la seva blanesa, del condormiment del

[577] Rafael Tasis (*op. cit.*) ressalta la "naturalitat del llenguatge col·loquial" i la "vivacitat dels monòlegs que fan marxar la narració a un ritme ràpid i continuat.".

seu esperit inactiu, del seu allunyament del mot ~~vida~~...” (~~UD~~, 163). L’enllaç d’idees, que fins i tot es repeteixen, pot ser també realitzat amb el polisíndeton: “I es passava amb llamineria la llengua pels llavis, recordant, i fruint, i assaborint el gustet d’aquells robins menuts” (~~UD~~, 34). Malgrat tot, la presència d’aquest últim recurs no és tan emprat com en les anteriors novel·les, a causa possiblement del major ús del discurs indirecte que s’hi fa. En una mateixa línia interpretativa hem de considerar l’ús de les anàfores, que generen estructures sintàctiques paral·leles: “I, en la soledat de la cambra, mentre la muller a baix ja feia estona que bufava els caixonets plens [...], mentre ell es posava els pantalons [...], mentre el pensament rutllava amb rectitud” (~~UD~~, 29). La formulació d’estructures paral·leles és producte en moltes ocasions d’una voluntat organitzadora que provoca una lectura àgil i directa dels pensaments del protagonista. De vegades s’insereixen en el procés de reflexió interna del protagonista, que intenta trobar resposta als seus dubtes:

> Què n’havia de fer, del moviment de Borsa, dels atracaments, dels canvis meteorològics, de la pàgina de l’estranger i de la casa? ¿Què, que la gent es matés i que el fantasma de la crisi, terrorífic i tètric, s’aboqués, bocaobert i unglallarg, damunt del món indefens davant la seva voracitat indomtable? ¿Què, la guerra xinesa, la revolució cubana? ¿Què, el nord i el sud i l’est i l’oest? ¿Què, les estafades, i els crims, i l’ensarronada de les misses i el raig de Jordana? ¿Què, els articles de Teixidó, i els pans de prosa de Bertrana? ¿Què, els itineraris de Focius, si el seu itinerari convergia en tres únics vèrtexs? (~~UD~~, 47)

D’altres ocasions, l’estructuració del text en fórmules conversacionals provoca fins i tot la utilització d’indicadors visuals tipogràfics:

> FARMÀCIA.
>
> La seva salvació! El seu port! El seu refugi! La solució a l’embull algèbric de què fins ara no podia treure l’entrellat.
>
> FARMÀCIA!
>
> L’home de cartó que a l’aparador es renta els peus li sembla un benfactor. (~~UD~~, 118)

A partir de la repetició d’un mot o d’un grup de mots s’hi estructura l’evolució del discurs oral, el lector concep així un seguit de frases o de

pensaments que solen reincidir en una mateixa idea. Aquests paral·lelismes es veuen interrelacionats amb la formulació de qüestions que interpel·len altres interlocutors: "Oi que no podem viure així? Oi que tu no pots viure? Oi que et moriràs? Oi que ens morirem?" (~~UD~~, 56-57). Un altre element característic de l'oralitat és l'existència d'el·lipsis.[578] Sovint s'ometen informacions que la veu narrativa no troba imprescindibles per a la consecució de la comprensió del relat. Aquesta estratègia intenta reflectir la precarietat del control a què moltes vegades el parlant aplica a la planificació del seu discurs, com assenyala Lluís Payrató (1988, 71-72). Com a resultat tenim la construcció d'alguns fragments, localitzats normalment dins dels discurs indirecte lliure, on les frases són interrompudes per dona pas a imatges successives:

> Ramon Rampell sent que alguna cosa s'ha desmurat per dintre del seu cos... Que un cop ha esta valent, però que dos no pot. Que li ha fugit la voluntat amb la mateixa rapidesa amb què el puput s'ha ficat a la casa del rellotge... La dona li allarga el got... La veu alta, alta com un gegant, amb el cap toca al sostre... Li veu ulls de dimoni i banyes de dimoni... Una gota ha caigut del got i li ha tacat el mitjó... (~~UD~~, 87)

L'el·lipsi també s'empra com un recurs per a reforçar la força expressiva d'altres elements com són les intensificacions de contingut o el clímax:

> Tenir-la entre quatre parets ben sola amb ell... Per a besar-la a pleret: als ulls, al coll, als llavis que s'entreobrien perquè n'eixís una fumerola d'alè perfumat. Besar-la als cabells enrinxolats, al front sense esgarrinxada, llis ample, d'estàtua grega; a les orelles menudes a semblança de cargols marins; a les galtes rosades, a les puntes dels dits tot comptant-los: un, dos, tres, quatre, cinc, sis, set, vuit, nou, deu!... Deu dits, deu besades... (~~UD~~, 51-52)

La gradació ascendent d'aquesta explicació —que consuma la relació amorosa del protagonista, una idea que constitueix una prolepsi repetitiva, segons hem indicat anteriorment— ve regida per formes lingüístiques relatives al relat conversacional: el·lipsis, exclamacions, enumeracions, etc. Hi ha d'altres exemples del recurs anomenat clímax, "Ell ha de fer això. Ell no ha de barrinar desgràcies, no! Ell ha d'ésser feliç. Ha de voler ésser

[578] Salvador 1987, 208.

feliç. Li cal ésser feliç." (~~UD~~, 95), on la introducció del narrador en la consciència del personatge ens ofereix la voluntat que percaça aquest, ser feliç, per la qual cosa ha de deixar d'actuar com ho fa. De vegades, la repetició i la gradació d'uns mots provoca l'emfasització de l'expressió utilitzada: "surt de la cambra i xiula. Xiular! Quina gran cosa! Xiular! [...] Havia xiulat abans d'avui? Diria que no. Diria que ni en sabia. [...] Xiular... xiular... xiular amb el cor alegre, amb l'ànim exempt de neguits... xiular amb la pau al pensament i a la consciència renovellada; xiular la tonada de qui sap quina música de qui sap quin ball; xiular amb les mans a les butxaques i els ulls al sostre i, al cor, cap record dolent; xiular com a pur esplai, xiular perquè la vida és plana" (~~UD~~, 95-96); en aquesta ocasió es reforça el caràcter retrospectiu de l'acte esmentat.[579] I és que l'autora contrasta diverses formes d'un mateix mot per tal de ressaltar la seua significació:[580] "Jo no crec, tot i ~~enganyar~~, que ~~enganyi~~ la meva dona. El mot ~~engany~~ no existeix per a mi en aquest sentit, ja que la fidelitat, com tantes coses de la vida, és molt relativa" (~~UD~~, 72),[581] un fet que sovint es presenta en el discurs oral, on la retroalimentació pròpia de la parla en situacions d'immediatesa comunicativa genera aquestes repeticions[582], que solen ser innecessàries, o les expressions d'incertesa que hem vist en el fragment anterior (*de qui sap quina música de qui sap quin ball*). En les descripcions d'alguns personatges també trobem un ús referencial d'alguns conceptes, que situats gradualment, amplifiquen les atribucions a què hi són sotmesos: "Ets un home, ets més que un home, ets un sant baró, ets l'amic millor, ets el salvador d'un pobre nadó, t'espera la resurrecció..." (~~UD~~, 98). Paral·lelament el clímax és aplicat per a intensificar la

[579] Anteriorment hem esmentat la funcionalitat simbòlica del xiulit en la novel·la, com un fet que possibilita el retorn del protagonista a la infantesa.
[580] Observem-hi que el mot emfasitzat ha estat destacat en la mateixa edició amb la lletra cursiva.
[581] Aquest és un altre exemple interessant: "El mot ~~babau~~ li ha fet efecte. L'ha ofès. El to despectiu d'aquell ~~babau~~, no podrà oblidar-lo." (~~UD~~, 126).
[582] Payrató 1988, 72.

importància simbòlica de l'hora clau de la novel·la: "De la una a les dues... una. De les dues a les tres... dues. De les tres a les quatre... De les quatre a les cinc... quatre. De les cinc a les ~~sis~~... cinc!" (~~UD~~, 123).

Pel que fa als recursos d'oralitat corresponents a l'àmbit de la semàntica, cal indicar, en primer lloc, la utilització de frases fetes o expressions quotidianes, que el lector fàcilment identifica i comprén: "Un home pacífic com tu..." (~~UD~~, 66), "a fer els comptes que, si hom no enllesteix aviat, no surten clars" (~~UD~~, 83), "assaborir a cor què vols" (~~UD~~, 127), "ha donat el Déu vos guard" (~~UD~~, 139), "caminava deixós: els braços pengim-penjam" (~~UD~~, 197), etc. Hem trobat fins i tot una expressió pròpia de les històries populars, que anteriorment havíem detectat (~~UD~~, 29),:[583] "*Ve't ací* que el mosso li ha dut el cafè" (~~UD~~, 153). Les onomatopeies, paral·lelament a l'ús de frases exclamatives, pertanyen a l'àmbit de l'expressivitat més directa de la llengua oral; hi ha diversos casos localitzats a la novel·la, alguns dels més significatius d'aquests són els següents: "Tot d'una sent, més avall del païdor, un gran terrabastall. Ru u u u u u um!..., ru u u u u u u um!..." (~~UD~~, 94), "Per les seves orelles buides passa [...] el ning-ning de les campanetes dels tramvies" (~~UD~~, 199), "Barrabum!... Patarrum!... Barrabum-bum-bum-bum!!!!!" (~~UD~~, 182), que reprodueixen, en boca del locutor principal, les paraules i els pensaments del personatge amb la major perfecció possible, un fet que duu fins i tot a intentar reflectir amb la deformació gràfica algun dels sons més impactants. En l'últim exemple citat, trobem afegit un altre element propi de la parla oral, l'humor, que es materialitza sobretot en el problema gàstric que acompanya el personatge al llarg de la novel·la[584] i que *casualment* li dóna

[583] Les formes lingüístiques de les rondalles van ser practicades per la mateixa autora en aquesta època en els contes infantils del periòdic *La Publicitat*, segons hem indicat en la nostra introducció.

[584] Els problemes intestinals del protagonista, conseqüència del rubinat pres a pressió de la dona, impedeixen en part la consecució de la relació amorosa. Segons anuncia Rafael Tasis (*Mirador*, 302),

nom, Ramon *Rampell*. I és que l'humor és present en el desenvolupament general de la novel·la des de les intervencions subjectives del narrador: "La seva vida matrimonial s'ha esllavissat, si no al paradís, tampoc a l'infern: ha quedat a mig aire, penjada al purgatori." (~~UD~~, 7), "No! ell mai no havia estimat. S'havia casat amb una herència; no amb una dona" (~~UD~~, 35); fixem-nos com ens narra el locutor principal els dubtes de la jove en el moment previ de la cita:[585] "Si no hagués fet aquest pas, ara s'estaria a casa, [...] Potser hauria encetat la nova novel·la de ~~Pedro Mata~~... recorda amb esglai aquells cors sense rumb.[586] Ella no té rumb: Rumb?... Rumba?... Què és el que no té?" (~~UD~~, 175). Els ambients descrits en la novel·la també reforcen les sensacions còmiques, així mentre l'estimada besa Ramon, i diu "Síiiiii..." entre els seus llavis, "a l'església de la parròquia, un escolanet que assajava d'aprendre llatí, digué, bo i tallant el ble d'un ciri: — *Consumatum est*." (~~UD~~, 58), en al·lusió evident a l'òrgan sexual masculí; una imatge semblant se'ns ofereix amb la dona que apareix "tota encuriosida xuclant el coll del colomí a semblança d'una flauta" (~~UD~~, 129). El tractament general d'alguns nuclis temàtics ve marcat per l'humor, com és el cas del remei que la dona de Rampell pren per a solucionar el mal aspecte de l'home, amb el got de rubinat, fet que genera diverses escenes de comicitat davant de l'encontre amb l'estimada, encara que "Ramon Rampell, purgat i dejú, s'embogeix en flonjors de sensualitat" (~~UD~~, 158), on la contraposició dels dos estats, *purgat i dejú*, amplifica la comicitat de la situació. Aquesta mateixa escena és vista com un fet graciós per un espectador intern de la història: "El xofer somriu per sota del nas. És la tercera parella que, aquesta tarda, condueix al mateix lloc." (~~UD~~, 167); una

---

aquest recurs humorístic no és nou en la tradició narrativa catalana; hi ha una novel·la de l'humorista Fernández Florez que utilitza el mateix fet per a fer fracassar una entrevista amorosa.

585 En general, l'encontre dels dos enamorats té un tractament força còmic; fixem-nos com es descriu l'actuació de tots dos: "I, en el moment que el nostre gran protagonista, tot ell ple de dolçor, fet per dintre i per fora un rusc de mel sense perill d'abelles, s'hi apropa resolt, ella fa un crit, fa un bot, i s'amaga darrera d'una poltrona folrada de domàs color de pruna." (~~UD~~, 179).

586 Òbviament s'hi refereix a les lectures sobre relats *rosa* que semblen del gust de la protagonista.

imatge que també hem trobat en el conte de Carles Soldevila del qual hem indicat anteriorment els paral·lels observats, en relació a la possible visita dels protagonistes a una casa de cites del carrer Muntaner: "El xofer va girar-se ràpidament: somreia amb una aclaparadora expressió d'intel·ligència."[587]. Com podem veure, la intencionalitat realista de l'obra es troba contraposada a un cert sentit humorístic i irònic, que sovint actua com a crítica de les convencions socials de l'època. Aquesta manera d'entendre la literatura realista és ben pròpia dels narradors assenyalats del grup de Sabadell.[588] Aquests escriptors volien "erigir l'humorisme en doctrina literària i gairebé en una ètica, i convertir la ironia en un pur instint compensador", segons llegim en el comentari crític que Lluís Montanyà va fer l'any 1937 al voltant de la novel·la de Trabal[589]. Unes idees que ben bé van poder influir en la construcció narrativa d'~~UD~~.

Tots aquests elements assenyalats construeixen un discurs pròxim en molts moments al relat conversacional. L'autora vol, doncs, oferir un missatge clar, natural i pròxim al lector, per tal que aquest s'hi veja reflectit. Amb els recursos esmentats disminueix la distància entre la història i el discurs, en crear situacions d'intencionalitat mimètica amb els pensaments i els parlaments dels personatges.

Finalment, hem de comentar l'ús dels temps verbals emprades en el discurs en referència a la història primària. A l'igual que en les anteriors narracions, hem tingut en compte les apreciacions del primer capítol del llibre *Elements de lingüística per al discurs literari* de D. Maingueneau i V. Salvador. Així en la major part de la narració hi ha una coincidència prou exacta entre l'enunciació i l'univers narrat, de tal manera que les principals formes verbals observades corresponen a l'òrbita del temps

[587] "Una alarma", *Antologia de contes catalans*, vol. II, Barcelona, Ed. 62-"La Caixa", 1986[2], pàg. 126.
[588] Vegeu J. M. Balaguer "Francesc Trabal i la paròdia de la novel·la" (1996, 67-87).

present. Tan sols en les retrospeccions operades en les tres primeres accions, en narrar els orígens dels personatges i l'enamorament del protagonista, s'utilitzen formes del passat. El present regeix les expressions tant del discurs directe, com de l'indirecte i de l'indirecte lliure, en una voluntat evident de voler aproximar el relat al lector, encara que, segons coneixem a l'inici de la narració, estem coneixent una història que no coincideix amb el temps real del relat.[590] Així les formes del present actualitzen i minimitzen la distància entre el discurs i la història, un fet que augmenta la versemblança de la narració: "Té, encara, el gust salat a la boca. Abans de les sis de la tarda menjarà un caramel de menta i s'hi tirarà uns ruixims d'aigua de colònia." (~~UD~~, 91). Notem com l'ús del futur[591] delata l'alteració cronològica esmentada, en avançar el narrador un fet posterior, el coneixement del qual només és possible si aquest narrador se situa en un temps posterior al de la resta del relat: tota la novel·la narra un fet del passat, però és narrada en present per tal de disminuir la distància entre el discurs i la història.[592] Aquest és, al nostre parer, un dels gran mèrits o avanços estilístics d'aquesta novel·la, ja que l'autora opta per una redacció en present encara que la història narrada no coincidesca plenament amb el temps general del relat.

Les formes verbals del present, com indiquen Maingueneau i Salvador (1995, 60), neutralitzen l'oposició del perfet i de l'imperfet, és a dir, equilibren l'alternança entre el primer, que fa avançar la història dins del discurs, i el segon, que frena aquesta evolució. El present esdevé així un

---

589 Aquest comentari està inclòs en l'edició actual de la novel·la feta per Quaderns Crema l'any 1987.

590 Recordeu que la narració s'inicia amb una expressió ben significativa "fem història?" (~~UD~~, 6) que ens remet a un estat més actual que la resta de la narració.

591 Les formes del futur expressen igualment en la novel·la activitats hipotètiques, no acomplides, dels personatges, "Ell, d'avui endavant, tindrà una amant." (~~UD~~, 139), que no són sinó expressions de la voluntat d'aquests. D'altres ocasions, la seua utilització representa una gradació o evolució dels objectius del protagonista: "Ella l'estima. Ella l'estimarà." (~~UD~~, 157).

592 Com llegim en l'estudi de Maingueneau i Salvador (1995, 95-96), l'ús del present en el discurs indirecte —que regeix bona part de la narració analitzada— subjectivitza el text citat i ofereix una major semblança en la realitat dels personatges.

temps neutre que fa avançar el relat i que possibilita igualment la descripció i posterior recepció dels estats d'ànim dels personatges.[593] Com a contraposició, observem com en els fragments relatius al coneixement dels personatges, en un temps molt més anterior al del nivell diegètic, s'empra aquesta dicotomia imperfet/perfet per provoca els processos d'*embragatge* i *desembragatge*[594] que executen aquestes formes verbals dins de la relació història/discurs:

> *Duia* una bata de color de rosa tota flonja [...]. Per l'escot li *treia* el cap una punta [...] El pot ple d'aigua i fulles d'eucaliptus de damunt l'estufa *anava* fent xup-xup. *Començaren* a parlar del temps, del fred sobtat d'aquella tardor (~~UD~~, 31)

La descripció ambiental redactada amb l'imperfet és substituïda ràpidament pel perfet,[595] que introdueix una innovació en el si de la història. Paral·lelament a l'ús del perfet, el plusquamperfet s'utilitza per ressaltar una acció, la conseqüència del qual en el present és enorme: "S'hi *havia casat* perquè s'*havia adonat* que, fent-ho, tenia la vida assegurada, encara que volgués creure que ho feia perquè el promès s'assemblava a Reginald Denny[596]" (~~UD~~, 21).[597]

Podem concloure aquest apartat tot destacant la intencionalitat de l'autora de generar un discurs pròxim a la història, fins i tot en els moments de condensació de continguts —en els fragments de sumari, on hi ha una major acceleració discursiva—. És per això que podem localitzar diversos recursos emprats amb aquesta finalitat: expressions relatives al relat

---

[593] L'ús del present per a descriure accions o estats passats, per simular una actualització de l'enunciació, és observat per Gemma Rigau en *Gramàtica del discurs* (1981, 105) com un ús *fals* del present, relacionat amb el desplegament del present històric, força utilitzat en textos llatins antics.

[594] Aquests conceptes, originats en una metàfora automobilística —com indica el mateix autor—, són exposats per Josep M. Castellà en *De la frase al text* (1992, 191).

[595] Aquest és el procés que Maingueneau i Salvador, com hem vist en les anteriors anàlisis, anomenen *posada en relleu* (1995, 60).

[596] Aquest és un actor del cinema mut que va protagonitzar la pel·lícula *Madame Satan* (1930), el director de la qual és Cecil B. de Mille. El 1934 va protagonitzar *Fog* dirigida per Albert Rogell, un drama localitzat enmig de l'oceà.

[597] Hi ha d'altres exemples significatius com el següent: "I l'endemà, joiosos i encongits alhora, *havien passejat*. *Havien passejat* pels llocs on creien més difícils d'ésser vistos. *Havien conegut* el goig

conversacional, actualització amb les formes verbals del present de les accions desplegades i insercions del discurs reportat des de les tres principals maneres de realitzar-ho. El discurs indirecte lliure, un estil que no estava present en les anteriors novel·les de l'autora, és emprat per tal de disminuir la distància discurs/història, tot aproximant al discurs els pensaments interns del protagonista.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

inefable" (~~UD~~, 39). L'ús intencional del plusquamperfet substitueix l'ús del perfet, una forma més habitual en la introducció de noves informacions.

2.3.6 La perspectiva narrativa: el mode, la veu narrativa i el narratari

Distingim, en primer lloc, el mode o la focalització de la novel·la, tot tenint en compte les aportacions teòriques de Gérard Genette en el capítol 4t de *Figuras III*. En efecte, aquesta novel·la ens ofereix una nova contestació a la qüestió que postula Shlomith Rimmon[598] sobre el mode narratiu: *qui ho veu?* La resposta d'aquesta novel·la és ben diferent a la de les anteriors. Observem com inicialment el focus narratiu se situa a l'exterior de la història, tenim, doncs, una primera focalització externa (FE), però tot seguit, a partir de la presentació, el grau focalitzador minva i s'aproxima al llarg del relat a la focalització zero.[599] La no focalització és un mode alineat amb l'anomenada tradicionalment "narració omniscient de l'autor", segons exposa Shlomith Rimmon en l'article esmentat (1976; Sullà 1985, 170).

El focus narratiu s'insereix, com hem indicat anteriorment, en la consciència del personatge, de tal manera que la informació que coneixem s'origina dins d'aquest:[600] "Ell no ha fet com aquests homes cercaemocions que, a cada cantó, volen un nou amor. No! Ha estat fidel a la muller" (~~UD~~, 7). Aquesta introspecció psicològica és possible gràcies a l'estil indirecte lliure, que ens reporta l'interior del personatge a partir de les paraules del narrador, com hem analitzat en el capítol anterior. La conseqüència més directa d'aquest fet és l'obtenció d'un grau significatiu de subjectivitat del qual s'impregna la història. El narrador no fa sinó oferir-nos el pensament del personatge, la seua manera especial de veure el món i els

[598] Ens referim a l'estudi de Shlomith Rimmon sobre l'obra de Genette "Teoria general de la narració. *Figuras III* de Genette i l'estudi estructuralista de la narració" (1976; Sullà 1985, 170-176).
[599] Genette 1972, 244.
[600] És interessant destacar que fins i tot quan el protagonista llig el periòdic, l'autora intenta no focalitzar la descripció de la lectura d'aquest, tot oferint la selecció dels titulars o de les notícies que hi fa l'home: "«Ressenya de la sessió a l'Ajuntament.» Això està bé; que ens expliquin què passa a casa.

esdeveniments que se'n deriven: "Fou ahir, després de la conversa per telèfon, que es sentí trasbalsat. No sabia si d'emoció per la quantitat considerable que el seu caprici li faria desprendre, o per la proximitat de la cita" (~~UD~~, 13). L'omnisciència d'aquest narrador ens reporta totes les reaccions del personatge,[601] evitant oferir la seua opinió personal dels fets relatats. D'igual manera actua amb l'altres protagonistes, l'estimada i la dona: "I, per damunt de tot el que es pugui argüir per fer comprendre el tomb dels seus sentiments, *cal afegir que Ramon Rampell l'esguardava amb una admiració i una gran veneració*" (~~UD~~, 24). Notem les darreres paraules referides a la impressió que li proporciona l'home a l'estimada, una informació que selecciona el narrador i que s'origina en la consciència d'aquesta. En altres fragments la identificació amb la consciència de la dona és absoluta i la focalització, per tant, és totalment neutra: "És veritat que no és prou feliç. És veritat que necessita alguna cosa que la sostregui de la prosa del viure diari. Però... a ella el que l'ha temptada a caure ha estat la convicció del ferm apassionament d'aquell home." (~~UD~~, 168). S'hi altera així el punt focal de la narració, de tal manera que es possibilita el coneixement d'altres consciències diferents a la de Ramon Rampell, com és el cas també de la venedora de gallines que veu el protagonista: "Pel front de la mestressa travessa una processó llarga en breus instants mentre arrenca una ploma. Una processó formada pel record de la negativa del marit" (~~UD~~, 85). Estem davant de fenòmens de paralepsi, a partir del qual l'autora intenta enriquir la informació que tenim sobre altres personatges.

Aquesta introspecció psicològica provoca fins i tot el desdoblament en el protagonista, de tal manera que alguns parlaments procedeixen del seu *alter ego*: "Ella xisclà i s'abraçà a Ramon Rampell que l'acollí

«Es discuteix el pressupost de les olives i els musclos que els diputats consumeixen als escons roigs del Parlament." Això ho llegeix detingudament." (~~UD~~, 103).

tendrívol, braços oberts. — ~~El moment!~~ — cridà una veu subterrània. — ~~Ara! No siguis enze! És teva! Aprofita't!~~ — Obeí la veu i, tremolós, cercà adalerat aquells llavis sucosos" (~~UD~~, 56). Notem com el discurs reportat del desdoblament del jo del protagonista s'insereix amb l'estil directe, a diferència de la resta de la informació, construïda amb l'estil indirecte i centrada en una FI. L'autora vol destacar la importància de l'*alter ego* en el personatge, per la qual cosa ha de canviar d'estil narratiu i de grau de focalització.[602]

No obstant això, hem destriat algunes irregularitats o alteracions que recuperen la FI general de la història, a diferència dels moments de no focalització, un fet que delata en tot moment la procedència de la informació reportada des d'un punt de vista diferent al del personatge, com succeeix en els discursos indirectes lliures. En la frase "Una punta de sentimentalisme, deu abundosa *(diuen)* dels cors catalans, el féu plànyer-se de la mort de «l'avi»." (~~UD~~, 12), destaquem la informació inclosa entre parèntesi que s'allunya de la focalització de grau zero que domina la resta del paràgraf, en oferir una procedència focalitzadora ben distinta, centrada en la consciència del narrador.[603] En altres ocasions, davant la incertesa que té el narrador en alguna reacció del personatge, s'observa també aquest canvi focalitzador: "Llavors, ella, nerviosa, pels cabells i per una mena d'atmosfera espesseïda que anava envaint el menut menjador, *produïda segurament per la forta atracció d'aquell home que no apartava els ulls del seu cap*" (~~UD~~, 32). Fixem-nos que aquesta darrera afirmació ens situa pràcticament en una focalització interna (FI), localitzada en un punt intern

---

601 Aquest narrador omniscient coneix fins i tot les opinions del desdoblament psicològic del protagonista: "I el subconscient del nostre heroi respon: —Per fugir de la pròpia dona!" (~~UD~~, 65).

602 Per la mateixa raó es destaca tipogràficament amb la lletra cursiva.

603 Vegem un altre exemple interessant: "De genolls romandria, si ella li ho pregava. (Quines il·lusions!)." (~~UD~~, 45). Notem com aquesta informació delata l'existència d'un focus extern latent en l'obra. En la frase "La dona seva (?) el mirava estranyada." (~~UD~~, 46) llegim com la FE provoca fins i tot el judici de valors sobre l'afirmació originada en la consciència del personatge, la qual cosa provoca el tractament irònic, contraposat a la creença o consideració del protagonista.

de la història, pròxima a un espectador d'allò que ha passat. En altres escenes es fa possible la FI, centrada en un personatge distint al narrador, arran de l'alteració brusca del mode narratiu segons el mecanisme de paralepsi,[604] que ens ofereix més informació de la que pot semblar necessària per a la comprensió de la història principal; un dels casos més evidents en la carta de l'amic Salvatella que es reprodueix en el capítol VIII, on s'anuncia el casament d'aquest.

Hi ha una certa creació d'una FE (focalització externa) en la presentació d'alguns marcs d'actuació dels personatges, concretament en la descripció dels carrers de Barcelona: "Barriada de senyores amb pis pagat per senyors, el carrer de Muntaner, a l'alçada del Lawn Tennis Club, es força aristocràtic. Cases de pisos amb porter uniformat a l'entrada i cristall autèntic al reixat i als balcons." (~~UD~~, 159). Hi ha una certa voluntat objectivista, la intenció d'oferir un espai general sobre el qual el lector localitze l'acció. En aquests fragments, que són escassos en la novel·la, el narrador descriu minuciosament els components de la imatge: "Quatre bancs fets de maó; quatre papereres de ferro; quatre arbustos; quatre arbrissons esllanguits; un quadrat de sorra perquè la quitxalla, jugant-hi, se'n ben ompli els mitjons; un menut llac d'aigua, planer, baixet" (~~UD~~, 160).

Paral·lelament a l'alternança en les maneres d'inserir el discurs reportat que hem observat anteriorment, els punts focalitzadors també alternen entre el grau zero, la no focalització, la introducció en la consciència del personatge, i la focalització interna, radicada en el control que el narrador té de l'evolució del relat dins del discurs diegètic: "—Veus, és aquell que surt... Volia una contrapurga!— *Esclafiran a riure; Ramon Rampell els sent*; repica la rialla dels dos tabalots que li punxa el cervell... Si sabia que el seu metge era a casa, aniria a consultar-li què ha de fer; fa dos dies que ha sortit de viatge... Té una

[604] Genette 1972, 249-250.

filla a Marsella que ha tingut un fill...” (~~UD~~, 120). La primera part d’aquest fragment, construïda amb l’estil directe i indirecte, presenta una FI, on el narrador ens reporta l’exclamació dels dependents de la farmàcia i ens descriu, amb les seues paraules, el que passa en aquella acció. La segona part de l’exemple, construït amb les formes del discurs indirecte lliure, reprén la focalització de grau zero, de tal manera que desapareix la FI emprada amb anterioritat. Així, és possible trobar fins i tot fenòmens de polifonia, a partir de les alternances entre les veus narratives; hem pogut localitzar un fenomen d’enunciació en eco, un terme definit per Maingueneau i Salvador (1995, 74) com el producte de l’acció d’un interlocutor sobre una expressió d’un altre, tot repetint o parafrasejant d’alguna manera més o menys indirecta: “~~Seu! Menja! Apa! Corre!~~ Sí; ha de seure, ha de menjar. ~~Seu!~~ ~~Menja!~~ Obeeix com un ninot.” (~~UD~~, 206). L’autora fa convergir les frases dels dos interlocutors, el primer radicat en un personatge intern, la dona, i el segon en la pròpia consciència del protagonista, en boca del narrador, que remet al ressò de les exclamacions de la dona en l’interior de Ramon.

Pel que fa a la **relació entre l’acció verbal i els nivells narratius**[605] establerta, ~~UD~~ és una novel·la **simultània** en tant que narra en present un seguit de fets que són en major o en menor mesura contemporanis a l’acció. Òbviament, els fragments retrospectius, localitzats principalment en les accions A1, A2 i A3, presenten una narració **ulterior**, ja que relaten fets passats amb formes verbals pretèrites. Però, amb tot, el que ens importa és l’ús continuat de les formes de present en gran part de la narració, encara que, tal com hem indicat anteriorment, la història de la novel·la pertany a una esfera immediatament anterior al punt inicial del relat: “fem història?” (~~UD~~, 6). I és que ~~UD~~ percaça en tot moment la proximitat entre la història i el discurs. L’autora vol oferir aquesta proximitat per tal d’expressar amb

[605] Genette 1972, 273-283.

una major naturalitat el desenvolupament del món interior del protagonista i del món que l'envolta. La recerca de la versemblança, en una novel·la on normalment s'estableix una focalització externa, o almenys neutra, provoca la narració simultània, la creació d'un efecte d'actualitat que aproxima la recepció del text. L'estil indirecte lliure, conseqüència de la inserció del narrador en la consciència dels personatges, és construït amb les formes del present, de tal manera que és possible la comprensió i la recepció directa dels pensaments i de les reflexions dels personatges.

Concretem ara els nivells narratius presents en la novel·la. En general, la major part del relat es construeix dins d'un **nivell narratiu intradiegètic**. La història principal és narrada, en aquest cas, per un personatge distint als protagonistes, però es localitza en tot moment en l'interior del discurs diegètic. No obstant això, hem d'indicar l'especificitat del primer fragment del relat, separat de la resta per un indicador tipogràfic (*). Es tracta d'un fragment corresponent a un **nivell extradiegètic**, situat a l'exterior de la història primària, que executa la funció d'introducció de la narració i possibilita la retrospecció narrativa. Immediatament després s'inicia el nivell diegètic (o intradiegètic)[606] on comença el desenvolupament de la història, centrada en el primer capítol en la descripció i el plantejament general dels personatges, tot incloent les dades més rellevants del seu passat. Aquest nivell extradiegètic inicial no es torna a plantejar al llarg de la novel·la; així l'acabament ens reporta el retorn del personatge a casa, dins de l'àmbit narratiu intradiegètic que engloba el text, sense plantejar-se cap epígraf o nota final.

A l'igual que en les anteriors novel·les és també significativa la utilització de textos relatius a un **nivell narratiu metadiegètic**. Ens hem

referit a aquest concepte anteriorment, en caracteritzar algunes de les cites sobre autors que són presents en la novel·la com a fenòmens de sil·lepsis.[607] La relació entre el nivell metadiegètic, que podem anomenar secundari, i el nivell general diegètic (o intradiegètic), que podem anomenar primari, seguint la terminologia de G. Genette (1972, 288), té una funcionalitat temàtica; i així és, les insercions d'aquestes cites, pertanyents a altres textos, a altres nivells narratius, possibiliten la millor comprensió dels esdeveniments del relat central a partir de les relacions de contrast o d'analogia establertes. No obstant això, sobretot en el cas de les cites que encapçalen els capítols, i que guarden també una relació d'analogia amb els continguts exposats posteriorment, despleguen igualment una funcionalitat accional.[608]

Aquest segon grau de ficció també es crea en les anacronies que trenquen la linealitat del discurs; ens referim a les diverses analepsis destriades. Es tracta, doncs, de fragments metadiegètics que desenvolupen una funcionalitat explicativa,[609] tot aportant informació del passat dels personatges. Recordem, per exemple, la prèdica de la boda dels protagonistes "Ja sou marit i muller. Fins que Déu us separi. Fidelitat eterna us deveu." (~~UD~~, 150), una analepsi que ens possibilita el coneixement de la unió entre els dos protagonistes i que ens contraposa la situació actual que coneixem, on l'objectiu de l'home és aconseguir la infidelitat. En aquesta retrospecció s'insereix, a tall d'*exemplum*, la història d'Adam i Eva; tenim, doncs, novament l'existència d'una narració secundària dins d'una altra més general.

---

[606] En la mateixa formulació de Genette (1972, 283-286) sobre aquest concepte es planteja la igualtat dels dos termes per a denominar el mateix fet. En els mateixos termes s'hi refereix Rimmon (1976; Sullà 1985, 172).

[607] Recordeu, per exemple, les diverses referències a l'obra d'Oscar Wilde *El retrat de Dorian Gray*, que serveixen com a contrapunt o paral·lel a les transformacions a què es veu subjecte el nostre protagonista.

[608] Genette destaca que aquesta tercera funcionalitat del nivell metadiegètic es produeix quan no hi ha cap relació entre els dos nivells de la història: "és el mateix acte de narració el que desenvolupa una funció en la diègesi, independentment del contingut metadiegètic" (Genette 1972, 288-289).

[609] Ens referim a les *analepsis metadiegètiques* que ja hem postulat en l'estudi de les anteriors novel·les.

D'una manera semblant hem de considerar el discurs de l'advocat Paus sobre la generalització de la infidelitat en la condició humana, arran de les observacions sobre els paletes, els manyans, els astrònoms i els escriptors, que aminora els temors del protagonista; aquest fragment desplega també una funcionalitat temàtica, arran de la relació d'analogia que s'hi estableix amb el cas de Rampell.

A l'igual que en les anteriors novel·les, també hi ha referències a històries relatives al món del cinema que provoquen paral·lels de contingut. Estem, per tant, en nivells metadiegètics amb funcionalitat temàtica, com les comparacions del marit de l'estimada amb l'actor Reginald Denny (~~UD~~, 21), la imatge d'heroi cinematogràfic de Rampell que se li presenta a l'estimada com Lewis Stone (~~UD~~, 30),[610] la recreació paral·lela dels passetjos dels enamorats per Barcelona amb imatges de la pel·lícula *Orfes a Budapest* (~~UD~~, 39), etc. I és que el cinema també és del grat dels personatges d'aquesta novel·la; el mateix Rampell implora a l'estimada "Anem al cinema!" (~~UD~~, 43), en un intent d'aconseguir un contacte més íntim amb l'estimada.

Establim ara quin és el **contracte narratiu** entre el novel·lista i el lector a través del personatge-narrador del relat.[611] ~~UD~~ presenta un **narrador heterodiegètic** que no participa en la història que narra i que ens proporciona una visió àmplia dels fets, sense coincidir amb cap personatge principal o secundari. Aquest tipus de narrador té una certa equivalència amb l'anomenada per Norman Friedman com a *omnisciència neutral* (1975, 50) que identifica la figura d'un narrador que "pot deixar parlar i actuar els seus personatges per si mateixos", encara que la seua tendència és "de descriure'ls i explicar-los al lector ell mateix" (Friedman 1975, 50). Així el narrador

[610] En l'última part de la novel·la, durant la visita al *meublé*, ella també observa el paral·lel de la situació plantejada en l'actualitat amb els personatges del cinema que desenvolupen actes de traïció (~~UD~~, 178).

d'aquesta novel·la, encara que possibilita l'aparició de la veu narrativa dels propis personatges, s'hi intercala per tal d'oferir més informació o donar el seu parer: "«De fet, enganyar la dona —argüia com a descàrrec d'una consciència que de jove havia conegut i de la qual els anys li havien llevat el record—, és engany o no ho és." (~~UD~~, 69). A partir de la relació del narrador amb el nivell narratiu, estem davant d'un **narrador intradiegètic**, inserit dins de la història primària, malgrat la particularitat del fragment inicial de la novel·la que adés hem apuntat.

Així, a partir de les combinacions postulades per Genette (1972, 303), ~~UD~~ presenta un **narrador intradiegètic heterodiegètic**, en tant que el narrador és un personatge que narra els fets en els quals no hi participa però que es troba dins del mateix nivell diegètic. L'autora empra en aquesta ocasió una veu narrativa distinta a la de les novel·les anteriors, possiblement per a fer possible un allunyament més objectiu dels personatges, de tal manera que es faça possible un major control sobre la descripció d'aquests, com també la formulació de diversos recursos semàntics, com és el cas de la ironia i el sentit còmic que s'aplica a algunes situacions concretes que l'autora vol denunciar. D'aquesta manera es facilita el canvi de veus narratives, tot ressaltant, des d'una òptica més externa, algunes afirmacions significatives dels parlants: "—Però... això... què vols dir?... no... Ara el veu enxiquir-se, esdevenir minso com un pardalet de niu; ha dit un «què vols dir?...» colpidorament trist" (~~UD~~, 179); en aquest exemple veiem la formulació d'una enunciació en eco, un concepte que ja hem vist anteriorment,[612] i que sense la presència d'un narrador d'aquestes característiques no es podria construir. El domini sobre el nivell diegètic per part d'aquesta figura literària és absolut, de tal manera que s'introdueix dins de la consciència dels personatges per a reportar-nos

[611] Maingueneau/Salvador 1995, 35.

la seua evolució psicològica: “No sap què respondre. No sap què dir. Amb el cap nega. El seu silenci és una afirmació. Qui l’ha vist? Com l’han vist? Quan l’han vist? És impossible que l’hagin vist?” (~~UD~~, 146); la utilització de l’estil indirecte lliure esdevé una conseqüència lògica del tipus de narrador emprat, ja que li permet amb la major semblança possible les reflexions internes del personatge. Fins i tot, en els moments que s’insinua una procedència externa de la informació, quan a l’inici del capítol X trobem una descripció més objectiva de l’espai on se situa l’acció, el narrador deixa constància de la seua presència i insereix, per tant, aquest fragment, susceptible de ser localitzat en un nivell extradiegètic, en el mateix nivell que la resta del relat.[613]

El narrador d’~~UD~~ veu completada la seua funció narrativa amb altres. Així, a l’igual que les veus narratives intradiegètiques homodiegètiques de les anteriors novel·les, el relat és guiat en tot moment per aquest locutor, que possibilita el desenvolupament de la història. El control és permanent i com hem vist, és el responsable de la selecció de la informació i de la interacció entre les distintes veus dels personatges. Primerament podem assenyalar el desenvolupament de la funció organitzativa, en relació a l’estructuració que de la pròpia novel·la hi fa; recordem algunes anotacions que esmenta en el relat com “fem història” (~~UD~~, 6), “ja tenim, més o menys [...] descrita” (~~UD~~, 160), etc., que expliquen l’organització general que presenta el discurs. En aquesta funció podem incloure les introduccions de cada capítol, que situen l’escena en el cronotopo corresponent.

La tercera funció destacable del narrador d’aquesta novel·la és la comunicativa. En diverses ocasions, com veurem poc més endavant en

[612] Vegeu ~~HNF~~, 206.

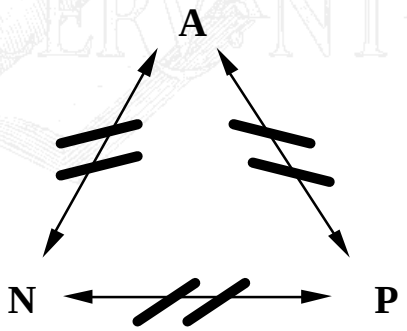
l'anàlisi del narratari, el narrador es dirigeix a un destinatari concret sobre el qual vol cridar l'atenció. Aquesta funcionalitat afavoreix l'interés del lector pel text literari i intenta evitar l'allunyament d'aquest sobre la recepció de la història descrita. Fixem-nos que ja des de l'inici la novel·la es planteja com una invitació al lector perquè conega una història concreta, la vida de Ramon Rampell, nascut "amb dos mesos d'avançament" (~~UD~~, 6), a partir del qual es desenvolupa una exposició que, tot alternant les veus dels personatges, és conscient de la comunicació que s'ha establert entre l'emissor —el narrador— i el receptor —el lector—. Els distints elements observats en la nostra anàlisi sobre la versemblança de la narració poden ser alineats en aquesta intencionalitat manifesta. Pel que fa a la següent ocupació del narrador corresponent a l'esquema de Genette esmentat, la **funció testimonial**, cal dir que en ~~UD~~, malgrat la voluntat no focalitzadora emprada desplegada en la narració, el tractament irònic general de la història, sobre el qual el narrador és la clau del seu funcionament, ens proporciona les dades suficients per a conéixer quina és la relació afectiva d'aquest, i indirectament la relació que manté el personatge amb l'autora. La veu narrativa es compadeix de diverses situacions on es troba Ramon Rampell. La descripció a què és sotmés, des del començament del relat, ens ofereix un home que malgrat haver nascut sota "el signe de Mart, protector d'esperits combatius, però, a desgrat del fat, el *nostre*[614] home ha ultrapassat la cinquantena sense mai haver combatut res." (~~UD~~, 6). Així es destaquen aquelles característiques físiques i sobretot psicològiques que construeixen una personalitat feble i influenciable. Per contra, es mostra una dona, la seua muller, forta, independent i decidida, com també ho és l'estimada, que en l'últim moment aconsegueix superar la temptació i no

[613] Aquesta és la citació a la qual ens referim: "i... ja tenim, més o menys matusserament i encertadament descrita, la plaça d'Adrià" (~~UD~~, 160).

[614] Destaquem així mateix l'ús del possessiu com un exponent del sentiment de llàstima que el narrador té sobre el protagonista.

sotmetre's al que ella considera un triomf d'una moderna Salomé que "li tallaria el cap com a un Baptista i el besaria als llavis morts" (~~UD~~, 170). El narrador, l'autora, es compadeixen del protagonista, ofereixen en tot moment la narració dels pensaments d'aquest, sotmés a l'opressió de la seua dona; el lector rep el mateix missatge durant tota l'obra. És interessant destacar que el personatge sembla conscient de l'observació a què és víctima, de tal manera que a la fi es mostra tal com se l'espera el receptor de la història: "no pot contenir una riuada de llàgrimes ardents que llisca, fins a les orelles, pel solc aprofundit de les ulleres." (~~UD~~, 216).

Fem ara l'aplicació sobre la veu narrativa de la novel·la a partir de la proposta que Gérard Genette exposa en *Ficció i dicció* (1991, 64-72) dels tres nuclis centrals de la perspectiva narrativa (A autor, N narrador, P personatge):



~~UD~~ és una **ficció heterodiegètica**.[615] Els tres nuclis configuratius de la perspectiva narrativa són distints. A diferència de les primeres novel·les que hem estudiat de l'autora, en aquesta ocasió N i P són dos elements distints. No obstant això, continuem estant dins d'un model de relat ficcional,[616] en tant que A i N pertanyen a entitats diferents. Hi ha, per tant, un element intermediari entre l'A i el P, el N, que possibilita el desenvolupament aïllat de P sense l'acció directa de l'A.

[615] Genette 1991, 69-70.
[616] Genette 1991, 67.

El **narratari** de la novel·la, seguint igualment les propostes de Gérard Genette exposades en *Nouveau discours du récit* (1983, 90-93) i les idees anteriors de Gerald Prince (1973; Sullà 1996, 154-157), és **extradiegètic** (NRE). Hi ha, per tant, un destinatari no concret de la història diegètica al qual van dirigides les informacions del narrador. Hi ha diversos senyals que reforcen la nostra afirmació, i que provoquen diverses vegades la interpel·lació a un destinatari imaginari. El narratari és, doncs, en aquesta novel·la un element tingut en compte per l'autora, amb una major dedicació que en les novel·les anteriors, per la qual cosa ressaltem la seua importància en la configuració general d'~~UD~~.[617] Aquest fet és una conseqüència directa de la presència d'un narrador en tercera persona que guia l'acció, amb independència de l'evolució dels personatges, i que cerca un destinatari per a la recepció dels seus missatges. Entre els indicadors de l'existència del NRE d'aquesta novel·la podem destacar la interpel·lació inicial de la novel·la que ja hem comentat anteriorment, i que desenvolupa una funció d'invitació general a la lectura i coneixement de la història posterior. Hi ha diverses interpel·lacions formulades normalment amb qüestions retòriques que increpen l'atenció del lector i que pressuposen, doncs, l'existència d'un narratari extradiegètic: "No era natural que la desconeguda el conegués i s'hagués enamorat d'ell?" (~~UD~~, 142); el NI sembla voler contrastar les seues opinions amb el NRE. L'apel·lació a un NRE afavoreix l'establiment de la intriga, en tant que dossifica la informació que s'adreça al destinatari: "I havia passat més temps. Però un dia..." (~~UD~~, 29). Ja des de l'inici sembla establir-se un diàleg entre el NI i el NRE en fer suposicions sobre l'evolució de la història: "On dirà que ha d'anar, si verament no té cap compromís i el que té és inconfessable?" (~~UD~~, 18), "Però, per què li cal amoïnar-se si no li esdevindrà cap mena de

[617] Raman Selden en *La teoria literària contemporània* (1985, 130-132) destaca la importància que el narratari té en la construcció novel·lística.

malastre?" (~~UD~~, 123), etc.; i és que aquest NRE representa en moltes ocasions un còmplice de les confessions del NI. D'altres ocasions el NI no només planteja el misteri sinó que també hi dóna immediatament la solució:

> La justícia li cedeix la balança i ll pesa com vol. Clau del misteri? Solució de l'enigma d'aquest domini damunt la voluntat dels altres? Desxiframent del perquè dels seus grans èxits al fòrum? Molt senzill; Paus, en les seves hores de desvagament, enganya la muller. (~~UD~~, 68)

D'aquesta manera el NI lliga el NRE amb la història, encara que també els personatges, a través de les paraules del NI que s'ha introduït en la seua consciència, increpen el NRE amb els seus pensaments i dubtes que els assolen. Així, quan Rampell se'n penedeix d'haver conegut l'estimada, pregunta a un hipotètic destinatari: "Per què l'havia haguda de conèixer? Per què la hi havien posada al mig del camí?" (~~UD~~, 129). També ella li ofereix qüestions localitzades en la seua consciència: "No és estrany que aquell respecte que abans li tenia s'hagi convertit en una envestida de besades als guants?" (~~UD~~, 169), "Si fos un sàtir? Si fos un anormal? Si li dóna un narcòtic? (~~UD~~, 178), etc. La complicitat creada entre els dos elements narratius que estem analitzant provoca l'establiment de la ironia com un recurs que, a banda de proporcionar informació, facilita quina és l'opinió personal de l'emissor davant del fet relatat. Això és possible gràcies a la informació completa que té el destinatari a partir de les confessions continuades que el narrador li ha facilitat. Podem aplicar-hi tots els exemples esmentats en els capítols anteriors sobre el joc irònic desenvolupat en la novel·la.

Tots aquests indicis ens fan construir un narratari extradiegètic de grau zero, en terminologia de Gerald Prince (1973; Sullà 1996, 154), ja que no hi trobem referències específiques que ens possibiliten el retrat exacte del narratari. A l'igual que en les anteriors novel·les podem entendre que el

requeriment d'un destinatari obeeix a la voluntat de l'autora per augmentar la versemblança de la història i millorar la comprensió i la intel·ligibilitat de l'expressió dels personatges. Tan sols podem destacar que el NRE, a partir dels indicis localitzats, és en aquesta novel·la una persona que coneix la Barcelona de l'època, a partir de les pressuposicions que es fan del coneixement de diversos indrets o persones localitzats en el cronotopo de la història: les rambles, la presó de la Model, el passeig de Gràcia, Lluís Companys, etc.[618]

El NRE d'~~UD~~, a partir de la classificació de Gerald Prince (1973; Sullà 1996, 159-162), a banda de la funció de mediació lògica,[619] desenvolupa la funció de caracterització en tant que condiciona l'obra per la definició de narratari que cerca el narrador. La voluntat conversacional del NI amb un hipotètic interlocutor condiciona moltes vegades el to estilístic de les seues al·locucions. Notem que fins i tot la raó que sembla motivar l'inici del relat és la voluntat d'explicar una història iniciada en la descripció d'una cuina amb una dona lletja (la dona de Rampell, segons sembla). El NRE d'aquesta novel·la és un destinatari còmplice de les opinions del narrador, com també en algunes ocasions dels protagonistes, de tal manera que esdevé testimoni dels canvis en l'evolució psicològica d'aquests.

~~UD~~ és una novel·la que intenta oferir davant de tot una intencionalitat comunicativa, d'una veu narrativa concreta, no caracteritzada, però que cerca un destinatari, un receptor. Rafael Tasis, en la ressenya del 1934 (*Mirador*, 302), ja destacava aquest mèrit de la

[618] No obstant això, la comprensió del text és possible, encara que el lector no tinga els requeriments que observem en el narratari de la novel·la. La inserció d'indrets coneguts pot deure's a una voluntat de l'autora per atraure el públic de l'època. Recordem que una de les característiques apuntades sobre la narrativa catalana dels anys trenta és concretament aquesta, la utilització de la ciutat de Barcelona com a punt d'actuació dels personatges. Així ho entén, entre altres Carme Arnau en el llibre *Marginats i integrats en la literatura catalana* (1987c, 6).

novel·la: “serà accessible i agradable a tota mena de públics”. Aquesta intencionalitat general condiciona i provoca la creació d’un text amb elements conversacionals evidents, encara que el narrador no siga representat per cap personatge concret de l’obra.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[619] Com diu Prince (1973; Sullà 1996) el paper del narratari més evident i que sempre desenvolupa és el de mediació, és a dir, “el d’intermediari entre narrador i lector(s), o, més encara, entre autor i lector(s).” (1973; Sullà 1996, 159).

2.4 *Crim* (1936)

~~CM~~ fou publicada l'any 1936 a la col·lecció "Quaderns Literaris" de les edicions de la Rosa dels Vents de Barcelona, dirigida per Josep Janés i Olivé. L'edició conté un pròleg inicial fet per l'autora on hi ha les seues principals dades biogràfiques i literàries del moment. Així se'ns anuncia que Rodoreda ha escrit tres llibres anteriorment i ha dirigit la revista *Clarisme*. Treballa actualment en una altra novel·la que "dubta si posar-li el nom de la protagonista *Aloma* o bé *Uns amors d'una noia*" (~~CM~~, 6) i en els contes infantils que li publiquen els diumenges a *La Publicitat.* Enmig d'aquest context personal se situa la novel·la que ara analitzem.

~~CM~~ és la novel·la més experimental de l'autora, una afirmació feta per Carme Arnau en la *Introducció...* (pàg. 44-45) que compartim plenament. L'estudiosa afirma que aquesta narració té tots els elements bàsics de la novel·la policíaca, i recorda que en aquella època era un gènere molt apreciat pel públic lector. L'ús que l'escriptora en fa del gènere, sense precedents en la seua producció narrativa, obeeix, segons l'estudi de Joan Ramon Resina "Detective formula and parodic reflexivity" (1994), a l'interés del gènere per part de la classe burgesa i capitalista, un grup social important a Catalunya durant els anys trenta (Resina 1994, 119). No obstant, com veurem tot seguit, Rodoreda aplica els paràmetres que marca el tipus de novel·la d'una manera ben especial, segons ens confirma Resina amb les paraules següents: "in Catalonia the autochthonous detective novel is born in parodic form" (Resina 1994, 119). ~~CM~~ és, com tot seguit veurem, una novel·la amb format policíac, però amb un tractament irònic i sarcàstic dels principis del gènere.

2.4.1 La història. Els esdeveniments

2.4.1.1 Argument (el misteri de la sabata)

La història de ~~CM~~ s'inicia amb un xiscle que ompli tota l'escena en la qual ens trobem un sopar a casa de l'escriptor Marià Frena. Hi ha diversos convidats: els ballarins Semíramis i Vessex Boy; una dama de classe alta, Lady Body; les germanes Rosa i Violeta Balba; el diputat Serra i Martell; el prehistoriador Camp Gimpoma; el secretari de l'escriptor, Xavier Corrua; etc. Tots són atesos pel criat de l'escriptor, el xinés Xun-Li. És en aquest context en el qual comencem a conéixer el motiu principal de la història: l'aparició d'una sabata abandonada apunyalada. Ràpidament l'amfitrió organitza la investigació, tot relacionant el xiscle agut i la suspensió de la llum del començament amb l'*estranya* aparició. Els invitats es troben sorpresos per l'afer i manifesten diverses situacions personals a causa de l'esglai obtingut.

En un principi la investigació dirigida per Marià Frena se centra en la procedència del punyal: és de Xun-Li. Tot seguit s'examinen els peus de les dames per observar la pertanyença de la sabata femenina trobada. És en aquest moment quan Vessex Boy s'adona de la desaparició d'una de les dones, Rut, l'amant del banquer Joan Encunya. Hi apareix el secretari de l'escriptor, Xavier Corrua, que es suma al grup. Marià Frena inicia així l'escorcoll dels invitats per tal de descobrir senyals de la misteriosa desaparició, concretament l'existència del collar que duia Rut com a regal del banquer Encunya. Mentrestant hem assistit a l'enamorament de tres parelles de persones: el ballarí Vessex Boy amb la dama Lady Body, Violeta Balba amb l'historiador Camp Gimpoma i la ballarina Semíramis amb el secretari Xavier Corrua; Rosa Balba s'enamora alhora de Corrua. Una vegada escorcollats els homes, l'amfitrió també és sotmés al mateix

procés: Corrua hi troba una llibreta de notes de l'escriptor on es parla de la problemàtica en l'evolució d'un enamorament anònim. Les dones també són registrades sense trobar cap indici.

Una vegada ha acabat la primera investigació, Marià Frena observa que "els treballs efectuats fins ara han estat infructuosos" (~~CM~~, 75). Decideixen buscar tots junt per la casa i finalment, a la cuina, troben la parella de la sabata apareguda. La recerca continua pel bany i per les golfes sense tenir més sort. Tot seguit apareix en escena un detectiu que ha contractat el banquer Joan Encunya per tal que es faça càrrec del cas, el qual acusa inicialment Lady Body. No obstant això, hi apareixen uns canillaires que empresonen el fals detectiu, que resulta ser un boig fugit d'un sanatori psiquiàtric que "es creu Goethe" (~~CM~~, 103). Tot seguit una esquadra aèria apareguda en el cel abandona el paracaigudista Flac, el vertader detectiu sol·licitat pel banquer, penjat en la vegetació de la casa. Una vegada dins de la casa escolten novament un soroll d'un objecte llançat contra els vidres: es tracta de dos plantofes.

El detectiu Flac desenvolupa nou interrogatoris a deu personatges diferents. La conversa amb Semíramis esdevé, com també la de Lady Body, en un flirteig amb les dues dames. L'interrogatori amb Camp Gimpoma es desenvolupa com un repàs sobre l'ocupació del prehistoriador, sense abordar tampoc aspectes importants de la investigació. Amb Xavier Corrua tampoc es coneixen noves informacions, tan sols es tracta l'amistat d'aquest amb Marià Frena. L'entrevista amb Xun-Li acaba sent una sessió d'acupuntura per a guarir dolors de renyó del detectiu. Les germanes Balba són sotmeses a un interrogatori compartit en el qual només es repassen alguns moments relatius als seus temors davant el misteri plantejat. Més inútil és encara el diàleg amb Vessex Boy, que

acaba amb Flac adormit després de la llarga història contada pel ballarí sobre la validesa de la justícia. La conversa amb Joan Encunya deriva en l'establiment de la relació amb la seua amant, Rut. Finalment hi parla amb Marià Frena. Durant aquesta última entrevista, hi apareix Rut, precedida d'un munt de pedres que trenquen els vidres del finestral. Aquest fet impedeix entrevistar l'últim invitat, Serra i Martell.

L'escriptor i Rut expliquen progressivament la solució a l'enigma. Frena confirma que tot "ha estat per desig de joc. Pura farsa. Necessitat d'observar reaccions... i d'allunyar l'atenció dels amics d'una amiga." (~~CM~~, 160), i és que un dels objectius del muntatge fet era desemmascarar el vertader interés que el banquer tenia per la jove. Així es desvela que Encunya només patia pel collar regalat a Rut. Malgrat tot, Rut marxa amb el banquer i la resta de personatges tornen a casa de la mateixa manera que havien vingut, amb les mateixes parelles de la qual formaven part. L'escriptor i el seu secretari projecten una nova novel·la en la qual es relate tot el que han viscut durant aquesta nit.

2.4.1.2 Funcions, accions i seqüències de la història

Aquesta novel·la, agrupada en 21 capítols, presenta un **nucli central**, el misteri de la sabata apunyalada i la desaparició de Rut i el seu collar, a partir del qual es desenvolupen les distintes funcions distributives que donen cohesió al text resultant. Aquest nucli central es representa en altres nuclis secundaris que guien l'evolució de la narració, que s'alternen al seu temps amb fragments que exerceixen la funció de **catàlisi**.

Podem establir els **nuclis** següents que desenvolupen el nucli principal que hem definit: l'inici del misteri amb el xiscle i l'apagament de la llum, la presentació dels personatges en el moment posterior de l'esglai, el començament de les investigacions per part de Marià Frena, l'escorcoll de les persones i de la casa, la vinguda del fals detectiu, la vinguda del detectiu Flac, l'interrogatori als invitats, l'aparició de Rut i l'explicació del misteri per part de Rut i Marià Frena.

L'autora insereix sovint entre aquests nuclis funcions de **catàlisi** que alenteixen el progrés de la història, alhora que presenten una descripció més extensa de les sensacions i de les vivències del personatges. Així, en general, totes les anacronies observades, sobretot les analepsis, desenvolupen aquesta funció, en tant que faciliten dades del passat dels invitats bàsiques per a la comprensió de la història, que com a conseqüència més immediata provoquen la ralentització dels esdeveniments presents. D'altres funcions distributives en la línia de la catàlisi són els inicis dels capítols, on el narrador ens descriu el marc d'actuació dels paràgrafs successius; fixem-nos en el començament del capítol IX, per exemple, "Al jardí hi ha boixos, vorades de murtres, altius cedres, superbs plàtans, esllanguides mimoses, heures enfiladisses de fulla verd-negra. [...] Plou. La pluja torrencial s'ha convertit en ruixat obstinat."

(~~CM~~, 61), on podem observar la pausa completa en l'evolució de la història. Es tracta de llargues introduccions interrompudes per les veus dels personatges, que fan progressar novament els esdeveniments del relat. Les funcions de catàlisi proporcionen igualment informacions afegides sobre elements o objectes apareguts en la narració, com és el cas de la pipa, de la qual se'ns fa un repàs, des de la seua creació fins a la seua utilització per grans detectius, "Qui no recorda la noble pipa de Sherlock Holmes?" (~~CM~~, 109), exclama el detectiu Flac. Les descripcions d'algunes escenes també executen la funció esmentada; recordem l'explicació de les proves per tal de comprovar si la sabata apareguda és d'alguna de les invitades, en la qual l'autora ha creat un seguit llarg de frases curtes, sense verbs, que intenten reflectir l'escena i que alenteixen enormement el ritme de la narració. Hi ha diversos exemples interessants, entre els quals podem destacar els moments creats per a potenciar el misteri:

> Tothom emmudeix. Els ulls inconscientment s'esbatanen.
> El xiulet es repeteix.
> Un tro.
> Un llamp.
> El llamp ha il·luminat una figura esglaiadorament humana.
> La fosca l'ha engolida. Però un altre xiulet denuncia la presència que la nit fa invisible.
> Un llarg silenci.
> El persistent crepitar de la pluja damunt les fulles dels arbres augmenta.
> Una ombra s'apropa devers el finestral xiulant, ara, una tonada: la taverna d'en Mallol.
> L'ombra empeny la balconada i penetra al saló, regalimosa d'aigua.
> Els miralls multipliquen l'estranya aparició. (~~CM~~, 36)

Es tracta de pauses forçades que insinuen els sorolls i les imatges que poden potenciar la por del lector, encara que el resultat més immediat siga el trencament de l'agilitat aconseguida en els diàlegs anteriors, que reporten els nuclis que fan avançar la història. L'autora regeix un gran nombre d'aquestes descripcions d'una intencionalitat objectiva, amb un intent de fugir de la possible subjectivitat de la veu narrativa representada pel

narrdor. Aquesta intencionalitat provoca moltes vegades la sistematització i ordenació dels elements apareguts a escena:

> Camp Gimpoma, aclaparat pel fet que dubtin de la seva honorabilitat, aixeca els braços i tanca els ulls en una tràgica resignació.
> Duu a les butxaques.
> Una punta de sílex.
> Una espasa ibèrica mig menjada per les centúries.
> Una fotografia de l'Afrodita trobada a Empúries.
> Unes quantres crostes de pa. (~~CM~~, 62)

Notem com els verbs desapareixen en algunes frases; es perd així la informació verbal, relacionada amb les accions de la història. D'igual manera la descripció objectiva provoca una construcció sintàctica senzilla, on les frases són breus i no hi ha connectors entre les frases. També hi desapareixen els marcadors deíctics que regeixen la resta de textos de la novel·la. L'alternança entre els nuclis i les catàlisis possibilita l'avanç i l'alentiment dels esdeveniments de la narració, de tal manera que el lector rep les dades suficients per a construir el misteri oferit des del nucli principal. En general, tots els capítols desenvolupen en major o menor mesura les dues funcions distributives, per la qual cosa observarem en la nostra anàlisi l'heterogeneïtat de les estructures internes desplegades.

Pel que fa a les **funcions integratives**, hi podem destacar l'ús dels **indicis**. A causa de la voluntat de mantenir un cert misteri i intriga en l'estructuració de la novel·la, exigit lògicament pel gènere policíac,[620] els indicis insinuen fets futurs. Com indica Roland Barthes en l'article "Introducció a l'anàlisi estructural del relat" (1966; Sullà 1985) aquestes funcions "sempre tenen significats implícits" (pàg. 81), és a dir, aporten uns continguts afegits que "impliquen una activitat de desxiframent" (Barthes 1966; Sullà 1985, 81), de tal manera que el lector, en el seu procés de comprensió, ha d'actuar sobre aquests indicis i relacionar-los amb els

fets posteriors, de manera que s'hi estableixen un conjunt de relacions endògenes[621] que afavoreixen la creació del misteri en la novel·la. Entre aquests indicis podem trobar els anuncis per part del narrador d'algunes reaccions dels personatges envers el xiscle i l'apagament de la llum inicial: "I el posseïdor de la veu serena s'esforça inútilment a pacificar els esperits." (~~CM~~, 11), afirma sobre les paraules de tranquil·litat que vol transmetre l'amfitrió del sopar. D'aquesta manera s'insinua que alguna cosa dolenta passa, que res no és normal, que els fets ocorreguts anteriorment fan presagiar un misteri futur; el lector rep així la mateixa sensació d'intranquil·litat que els assistents al sopar. S'hi introdueixen així un seguit d'indicis, representats per situacions on se suggereixen les novetats sense donar tota la informació que augmenten l'interés pel futur de la narració; podem entendre d'aquesta manera l'exposició de l'aparició de la sabata apunyalada, la desaparició de Rut,[622] la desaparició del seu collar, etc.

Els indicis es distribueixen, per tant, al llarg de la història per tal de mantenir l'atenció del destinatari. Així, fets d'escassa rellevància per al desenvolupament del nucli central adés esmentat, prenen part important en l'evolució del relat: "Xun-Li volia fel cafè folt, pelò misteli; el pot del cafè ha buidat dimoni bul·leta. Xun-Li sabia que pot ela ple. Xun-Li destapat només ha tlobat mig pot de cafè" (~~CM~~, 55). Amb aquesta afirmació, de la qual només coneixem les dades mínimes —ha desaparegut sospitosament mig pot de café—, semblen avançar-se fets futurs, com serà la resolució

620 És evident, com anirem exposant al llarg de la nostra anàlisi, que Rodoreda pren com a referent el gènere policíac, si bé utilitza alguns dels seus referents com una mena de paròdia de les relacions humanes establertes en la novel·la.

621 Vegeu en Lozano, Peña Marín i Abril, *Análisis del discurso* (1997, 49).

622 Observem com els personatges, com també el narrador i, per tant, el narrador, no s'adonen de la seua desaparició fins el capítol V, després de la prova de les sabates a les altres dones. Aquest fet és evidentment inversemblant en base a la poca gent que és a escena, però l'autora, al nostre parer, ha considerat dosificar els indicis del misteri per tal d'augmentar progressivament l'interés del lector i mantenir la seua atenció.

d'aquest misteri, íntimament relacionat amb la desaparició de la jove invitada. És interessant que davant aquests senyals, els personatges normalment es troben passius i poc receptius al seu contingut: "El cafè... Una vegada, durant un meu viatge a Cuba em vaig enamorar..." (~~CM~~, 55), relaciona despistadament Xavier Corrua després de sentir les paraules del xinés. I és que el lector és l'únic aparent receptari d'aquests indicis, en ser la persona que pot haver entés el fet relatat. Poc més endavant, novament és Xun-Li qui ens fa saber d'un nou indici cap a la resolució del misteri, en ser ell testimoni "d'una ombra llisquent que travessa el finestral." (~~CM~~, 60). Però fixem-nos que el mateix narrador ens ofereix tot seguit un nou indici interessant[623]: "El seu rostre no ha sofert la més lleu alteració." (~~CM~~, 60), la qual cosa ens indica la complicitat que el criat té amb les persones responsables de l'assumpte central del relat.

Hi ha d'altres fragments significatius que desenvolupen la funció d'indici. Ens referim, per exemple, a la inserció de textos reportats procedents d'un altre escrit, com el diari o les notes que té en un quadern Marià Frena. En l'escorcoll dels participants en l'escena, després de trobar aquest quadern, Xavier Corrua procedeix a la seua lectura en veu alta, per mitjà de la qual coneixem diverses frases que constitueixen indicis de fets futurs, ja que es parla, d'una manera indirecta i anònima, de la relació secreta de l'escriptor i la jove desapareguda, una realitat que només coneixerem en l'explicació final dels protagonistes.

Pel que fa a les altres funcions integratives, les **informacions** tenen una proporció menor en aquesta novel·la de Rodoreda respecte a les anteriors que hem analitzat. Només en escasses ocasions s'hi inclouen

623 Destaquem igualment que aquesta frase, ben suggestiva per a la interpretació de la història, és la darrera del capítol. Amb la pausa que significa el canvi d'apartat en què s'estructura la novel·la, sembla ressaltar-se més el contingut de l'afirmació citada.

dades paral·leles a les obtingudes en el nivell diegètic que faciliten la comprensió de la història. Podem vincular amb aquesta funció algun cas aïllat corresponent a comentaris afegits dels personatges, com la concreció que Marià Frena fa del seu comentari en el capítol XI: "Crec que després de la tasca realitzada, (*no m'avergonyeixo de confessar-ho: ineficaç*), cal un canvi de direcció." (~~CM~~, 78). El segment assenyalat proporciona una contrastació de l'opinió realitzada que complementa la informació que rep el destinatari del text sobre la personalitat del personatge.

D'altres casos, una mica més estesos, són les introduccions dels capítols, que des d'una perspectiva més objectiva, ofereixen les dades més interessants per a situar l'acció i entendre l'evolució dels fets que s'esdevenen. Fixem-nos en l'inici del capítol XII, en el qual se'ns oferirà l'escorcoll que tots els personatges hi fan per tal de localitzar algun indici de la desapareguda o del seu collar: "El senzill fet de penetrar a una cuina sempre produeix íntima sensació de profanació. A la cuina s'hi efectua el misteri miraculós de convertir peixos en pa i pa en peixos. [...] Penetrem-hi." (~~CM~~, 79-80). El capítol "La cuina" comença, doncs, amb una invitació —feta a través d'un verb valoratiu[624] com *penetrar*— per mitjà de la qual hem obtingut les aprecacions generals que el narrador o l'autora fan sobre la cuina que *conceben* en aquesta novel·la, una *cuina* que ofereix novament misteri.

Finalment, podem indicar que la major part de les retrospeccions fetes sobre la vida anterior dels personatges, un fet quasi general en la novel·la, presenten també la funcionalitat de les informacions en tant que situen millor el destinatari en la recepció del marc espacial i personal dels protagonistes de la història.

Els nuclis conceptuals destacats es concreten al llarg de la novel·la en la relació d'**accions** següents que fan possible la història principal:

A1 Sona un xiscle i s'apaga la llum. Comença el misteri

A2 Presentació dels personatges, invitats al sopar

A3 Plantejament del misteri

A4 Marià Frena coordina la situació. Reflexions entorn als fets estranys ocorreguts

A5 Desaparació de Rut

A6 Inici de la primera investigació. Escorcoll de les persones

A7 Escorcoll de la casa

A8 Incorporació del detectiu fals, el boig

A9 Empresonament del boig

A10 Aparició del detectiu Flac. Interrogatori als diversos personatges

A11 Aparició de Rut. Explicació del misteri

A12 Retorn a la situació personal inicial. Res no canvia

Els **actors** que executen les accions esmentades són bàsicament els personatges invitats al sopar de casa de l'escriptor Frena. D'una manera prou proporcional duen endavant els nuclis conceptuals més significatius. D'una altra banda cal incidir en el paper que actua l'espai narratiu, com veurem posteriorment, en la construcció de la història principal. Així l'espai serà l'element fonamental en diverses escenes per tal d'entendre l'evolució del misteri, en tant que evoluciona paral·lelament als esdeveniments.[625]

Amb tot això, podem configurar els principals **actants**. Podem agrupar les funcionalitats dels actors en les relacions establertes següents:

---

624 Hem tingut en compte les consideracions sobre la modalització verbal de Josep M. Castellà en el llibre De la frase al text (1992, 197-207) i de Catherine Kerbrat-Orecchioni en el llibre La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje (1980, 133-150).

625 Òbviament estem referint-nos a la funcionalitat desplegada per l'espai exterior de la narració, concretament els fenòmens meterològics de la natura. Així, com veurem en el capítol corresponent, quan hi haja una major intriga, hi plourà amb més gana; quan tot queda resolt, el cel presentarà una imatge més tranquil·la.

?? Rut, la jove desapareguda és SUBJECTE principal de la història; DESTINATÀRIA de les falses atencions de l'amant, el banquer Joan Encunya, i de l'escriptor Marià Frena, respecte del qual és també OBJECTE del seu amor.

?? Diversos actors són OBJECTE de l'amor d'altres actors: Semíramis respecte a Xavier Corrua, Camp Gimpoma respecte a les germanes Balba, Lady Body respecte a Vessex Boy, Vessex Boy respecte a Lady Body, principalment.

?? Diversos actors són OPONENTS a les possibles noves relacions establertes: Semíramis respecte a la relació Lady Body-Vessex Boy, Joan Encunya respecte a la relació Marià Frena-Rut, principalment.

?? Xun-Li i Xavier Corrua són ADJUVANTS de la relació entre Marià Frena i Rut.

?? El detectiu Flac és DESTINADOR de les atencions als personatges per tal de resoldre el misteri. Els altres personatges són DESTINATARIS de les seues investigacions.

?? Pel que fa a la sensació de misteri creat a partir de la desaparició inicial, hi ha quatre actors que són ADJUVANTS d'aquesta situació: Rut, Marià Frena, Xavier Corrua i Xun-Li.

?? L'espai natural és ADJUVANT de la sensació de misteri.

La progressió temàtica de les diverses **seqüències** observades ens aproxima a una **progressió de tema constant**:[626]

$T_1 > R_1 [A_1]$
$T_1 > R_2 [A_2]$
$T_1 > R_3 [A_3]$
$T_1 > R_4 [A_4]$
$T_1 > R_5 [A_5]$
$T_1 > R_6 [A_6]$
$T_1 > R_7 [A_7]$
$T_1 > R_8 [A_8]$
$T_1 > R_9 [A_9]$
$T_1 > R_{10} [A_{10}]$
$T_1 > R_{11} [A_{11}]$
$T_1 > R_{12} [A_{12}]$

626 Vegeu Maingueneau/Salvador en *Elements...* (1995, 155-156) i Josep M. Castellà en *De la frase al text* (1992, 182-183).

S'hi assignen, doncs, diversos remes (R_n) a un sol tema, que corresponen a les informacions referides a les informacions noves o accions que constitueixen la història (A_n). Aquests nous remes són producte alhora d'un mateix tema (T_1) originari. Així, encara que el tema general es manté constant, l'aparició de les noves informacions (A_n) afavoreixen el progrés del relat. Totes les dades aportades per la seqüencialització provocada pel desenvolupament dels remes obeeixen així a un mateix T_1, concretat en la nostra novel·la, pel misteri de la desaparició de Rut.[627]

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

627 Castellà (*op. cit.*) indica que aquest tipus de progressió "pot mantenir-se força temps, tot i que arriba a produir una sensació de monotonia." (pàg. 183), una realitat prou evident en la recepció d'aquesta novel·la.

2.4.2 Els personatges

~~CM~~ és l'única novel·la del primer grup de textos rodoredians que no centra directament la seua història en l'afer amorós dels protagonistes. D'aquesta manera, Rodoreda vol crear una història de base policíaca on un grup de personatges, el primer col·lectiu protagonista d'una obra de l'autora, on no reeix especialment cap d'aquests, a causa possiblement de la pèrdua d'importància d'aquests en el marc referencial general de la narració. Els personatges són, sens dubte, figures representatives d'uns prototipus humans que fan possible la creació del misteri de la narració. És per això que en la nostra anàlisi, seguint l'esquema aplicat en les anteriors novel·les, observarem els trets més significatius del conjunt de personatges presents en aquesta ocasió, sense centrar-nos específicament en cap d'aquests. Així, en una primera aproximació cal que observem que el coneixement que en tenim es concreta a partir de petites explicacions que el narrador fa a mesura que apareixen a escena; es tracta de dades irrellevants que ens proporcionen el coneixement bàsic per localitzar el personatge en el seu món social (dedicació, ocupació), personal (sexe, situació amorosa, edat) o de relació davant del tema central de l'obra (paper que representa en l'evolució del misteri).

~~CM~~ és, doncs, el primer intent de l'escriptora de jugar amb un col·lectiu d'individus en la seua creació literària. Carme Arnau compara aquest conjunt de personatges, en la *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda* (1979, 52), amb el nucli d'amics o d'enemics que significava el grup de Sabadell. És cert que la utilització d'un nombre major de protagonistes és una dificultat afegida a una autora acostumada a la presentació d'històries amb pocs personatges fins el moment, per la qual cosa, com veurem més endavant, hi genera un seguit de recursos formals per tal de connectar els esdeveniments relatats sense perdre la cohesió

textual i la versemblança de la història. Un d'aquests recursos, que ara comentem per la relació amb la caracterització dels personatges, és l'oposició de les seues personalitats, a partir de la qual entenem millor quina és la seua funcionalitat en el relat. Per a facilitar les relacions establertes entre aquests, es fa ús de paral·lels descriptius:

> Ara ell fugiria amb Lady Body, però potser hi voldria fugir Joan Encunya, i Violeta se'l voldria fer seu i Marià amb Semíramis i Semíramis amb Camp Gimpoma... Els autos voldrien ésser aeroplans i els transatlàntics relles, els núvols, estrelles i les estrelles fems; els drapaires homes de ciència i els homes de ciència, taxigirls, els feixistes, coristes i els grans polítics, plomalls; els rellotges, salvatges i les sagetes arcs i els escriptors Marchs. (~~CM~~, 45)

Podem entendre així la tendència general dels personatges a canviar les relacions inicials per unes altres més complexes. Malgrat tot, a les acaballes de la narració tot tornarà al seu lloc. Aquests són els personatges principals de la història:

Marià Frena	escriptor[628] i amfitrió del sopar
Xun-Li	criat xinés
Xavier Corrua	secretari i amic de Marià Frena
Camp Gimpoma	prehistoriador
Serra i Martell	polític
Rosa i Violeta Barba	bessones
Lady Body	vídua milionària
Vessex Boy	ballarí famós i amant de Semíramis
Semíramis	ballarina i amant de Vessex Boy
Joan Encunya	banquer
Rut	amant de Joan Encunya i desapareguda
Flac	detectiu (paracaidista)

L'exotisme dels personatges ve reforçat per la singularitat de les seues professions. Com hi assenyala Carme Arnau, les protagonistes femenines són un mirall de les classes benestants: "dones de món, vestides i maquillades elegantment; dones que no tenen cap mena de problema o

628 En la novel·la trobem fins i tot una caracterització de l'obra literària de Marià Frena. Vegeu sobretot les pàgines 56 i 57.

d'angoixa davant la realitat quotidiana, si deixem de banda un possible canvi d'amant" (1979, 51). El col·lectiu descrit és, doncs, un grup de prototipitzacions socials de la burgesia benestant, al servei de la intriga policíaca establerta. No hi ha, per tant, un interés psicologista de l'evolució d'aquests, ja que interessen els seus fets al voltant de la història, no la pròpia trajectòria personal.

Diversos són els personatges, però destaquen, sens dubte, l'amfitrió del sopar, l'escriptor Marià Frena i el seu secretari, que duen endavant la investigació de l'afer succeït. Un altre personatge destacable, propi de les obres policíaques, és el criat xinés Xun-Li, que mostra al lector una adaptació fonètica interessant del català: "Em clidava honolable senyol?" (~~CM~~, 8). Si atenem al paral·lel observat per Carme Arnau en *Introducció...* (1979) entre aquesta novel·la i el text de C. A. Jordana, *El collar de la Núria*, podem observar un plantejament semblant entre els personatges assenyalats. Així el tàndem Marià Frena i el secretari, amic inseparable, s'assembla força al de Parnell Samvitx, cosí de la Núria, i Franc, enamorat d'aquesta. Davant de les dificultats del descobriment de la veritat, en totes dues novel·les hi ha un investigador extern contractat, que en la novel·la de Jordana s'anomena Mr. Fog, "un detectiu de debò"[629], com duu el títol del capítol seté. La víctima és també una dona, la Núria. Així doncs, els paral·lels entre els personatges de les novel·les són significatius. Aquest és el quadre gràfic que interrelaciona els personatges de totes dues novel·les:

PERSONATGES DE C. A. JORDANA	PERSONATGES DE M. RODOREDA

629 L'autor de la novel·la ens el presenta com un autèntic detectiu, similar al de les novel·les europees del moment, com pot ser Sherlock Holmes, el conegut protagonista d'Arthur Conan Doyle, els textos del qual van ser coneguts especialment en el primer terç del nostre segle. Vegem-hi com és descrit Mr. Fog per C. A. Jordana: "Era Mr. Fog, agent principal de l'entitat detectivesca universal «Omnipotens»." (*El collar de la Núria*, 72) i "Aquest balcó atragué llarga estona l'atenció de Mr.Fog i a causa d'ell aquest va treure a la llum per primera vegada la seva famosa lupa." (*El collar de la Núria*, 75)

El collar de la Núria (1927)	*Crim* (1936)
Cèsar Franc, interessat pels amors de Núria	Marià Frena, enamorat de Rut[630]
Parnell Samvitx, cosí de Núria	El secretari personal de M. Frena
Núria, la víctima	Rut, la desapareguda
Mr. Fog, el detectiu	Flac, el detectiu[631]
Joan, el xofer acomiadat	Xun-Li, el criat xinés
En Ramonet, el pretendent ric de Núria	Joan Encunya, l'amant banquer de Rut

En ~~CM~~ els personatges es desenvolupen conjuntament sense que cap d'ells tinga una importància protagonista. Cadascú realitza la seua funció en la trama: Rut és la desapareguda, Marià Frena, com a amfitrió, ha de preocupar-se pel benestar dels convidats. La investigació és duta primerament per l'escriptor Marià Frena; després, requerit per Joan Encunya, banquer i amant de Rut, apareix en escena el detectiu Flac. La resta de personatges són víctimes de l'embolic preparat per Rut i l'escriptor per tal de comprovar aquest l'amor de la jove i la reacció materialista de l'actual amant oficial, Joan Encunya. Una vegada s'ha desenvolupat la trama principal, amb el descobriment de la veritat, els convidats tornen a casa: la funció s'ha acabat. Joan Ramon Resina, en l'article adés esmentat, observa la deshumanització que pateixen els personatges de la novel·la, la qual "borders on the grotesque" (1994, 131); en aquesta línia, l'autor apunta l'exemple de l'aparició del detectiu Flac, "penjat com un ninot" una vegada ha caigut del cel amb un paracaigudes. Aquest personatge, per a Resina, és una de les víctimes més evidents de la paròdia general de la

630 Destaquem el nom de la jove que centra la història. L'origen d'aquesta es troba en l'atracció que Rut té per dos homes, el banquer i l'escriptor. Recordem que aquest nom s'origina en l'Antic Testament i correspon a una de les avantpassades de David. Aquesta dona moabita protagonitza el Llibre de Rut i representa una defensa dels matrimonis mixtes. Recordem que Rut és igualment esmentada per l'evangeli de Mateu dins de la genealogia de Jesús. En CM sembla també representar una figura de dona jove que atrau homes de diversa procedència social i cultural.

631 En les dues novel·les els detectius que dirigeixen les investigacions s'aproximen al model d'investigador tradicional de les novel·les de misteri, hereus de la tradició originada per les aventures de Sherlock Holmes, creat el 1888 per sir Artur Conan Doyle. Com diu Jaume Fuster en l'article "Novel·la negra americana" (1991, 4), "el detectiu britànic es va veure ben aviat acompanyat per tota una galeria de personatges de característiques més o menys atrabiliàries que investigaven les situacions més tòpiques i absurdes.". El model seguit per Rodoreda per a aquest personatge en la seua novel·la és, doncs, ben habitual en la tradició literària occidental del segle XX.

novel·la; vegem-hi com el descriu: “He is the modern hero, negatively described in a mock-heroic ballad by the mythical attributes he no longer possesses in his condition of state bureaucrat. (Resina 1994, 131). A partir d’aquest exemple, podem obervar que, malgrat l’escassa definició física i psíquica dels personatges, coneixem la manera de reaccionar que tenen davant els nous esdeveniments ocorreguts. Un to general de les respostes que generen és la passivitat envers els problemes i només un d’ells, Marià Frena, té la iniciativa per tal de resoldre l’afer.

És interessant destacar la funcionalitat dels noms dels personatges. Desenvolupen una funció designativa i expansiva, en tant que designen les persones i les caracteritzen socialment.[632] Els noms ens proporcionen, a banda del sexe i l’edat aproximada, la posició social o l’ofici a què pertanyen. Pensem, per exemple, en Serra i Martell, polític que deduïm fàcilment que pertany al partit comunista, en referir-se als símbols d’aquest grup polític (falç i martell). El prehistoriador Camp Gimpoma, dedicat a les excavacions d’Empúries, té un nom i una dedicació que s’assembla totalment al prehistoriador català Bosch Gimpera. El banquer Joan Encunya té un cognom que delata la dedicació a segellar documents. El detectiu Flac, amb el seu nom, anuncia la seua condició física. Els dos ballarins Semíramis i Vessex Boy presenten denominacions ben suggerents per a persones dedicades a l’espectacle. El nom de Lady Body ens anuncia la preocupació que la vídua té pel seu cos, alhora que fa referència a la bellesa que encara conserva, malgrat l’edat. Les bessones Balba, amb els colors que duen per nom (Rosa i Violeta) i les plomes que duen per a distingir-se, representen una funcionalitat simbòlica, en caracteritzar dos

632 Soler/Trilla 1989, 28-43.

caràcters personals sempre units però ben diferents: Violeta sempre té més iniciativa i Rosa queda més a l'espera de les accions d'aquesta.[633]

A banda, els personatges reben diverses denominacions al llarg de la novel·la que proporcionen informació sobre quina és la relació o l'afectivitat establerta entre ells mateixos. Així Semíramis, gelosa de l'atracció de Vessex Boy per Lady Body, es refereix a aquesta com "aquesta vestal impura" (~~CM~~, 59); Lady Body diu a Vessex Boy "petit Carles Baudelaire meu!" (~~CM~~, 12); Marià Frena anomena a Rut "princesa" (~~CM~~, 68), "bella entre les belles" i "heroïna de gestes passades" (~~CM~~, 157); el ballarí i la vídua es creuen les paraules amoroses següents: "Sirena temptadora... Safo... Messalina... Lais... Calipso." i "Ulises..." (~~CM~~, 75), "sou més bella que Leda" (~~CM~~, 87); Xavier Corrua exposa les denominacions següents a Semíramis: "divina Astarté, milenària Juno, deessa perversa que empleneu el meu pit de sospirs i el llavi d'enyors" (~~CM~~, 85), "Vós, amb slip, sou superior a la Dànae" (~~CM~~, 87); Camp Gimpoma anomena "bella dama" (~~CM~~, 87) a Violeta Balba, que rectifica ràpidament per "damisel·la" (~~CM~~, 87); Joan Encunya, que malfia de la vídua, s'hi refereix com a "moderna Lucrècia" (~~CM~~, 94); el fals detectiu, l'home boig, s'anomena a si mateix Goethe;[634] Semíramis, per a temptar el detectiu Flac, s'hi refereix com a "rosa d'Alexandria... llessamí d'Estambul... cirera de sant Clement" (~~CM~~, 115), però quan es veu rebutjada l'anomena "Abderraman... Juli Cèsar... Cesar Bòrgia..." i "Mahoma! Danton! Robespierre! Marat!" (~~CM~~, 116). El narrador, per la seua banda, també empra diverses denominacions per als personatges, la

[633] Segons el *Diccionario de los símbolos* (1969, 892) de Jean Chevalier el color rosa és un símbol de regeneració en les persones, com també d'inici d'un misteri. Per contra, el color violeta, segons Chevalier (1969, 1074), és el color de l'equilibri, d'estabilitat entre la passió i la intel·ligència, l'amor i la sabiduria. Aquest equilibri simbòlic és el que possibilita a Violeta ser més decidida i més àgil en les seues actuacions.

[634] Al llarg de la novel·la, com veurem més endavant, es fa referència al romanticisme com un moviment cultural llunyà que deixa de tenir presència en aquesta època. Destaquem així la referència a l'escriptor romàntic alemany en una persona que està boja, sense control.

qual cosa ens dóna informació de l'opinió d'aquest sobre els personatges. Anomena "insigne professor" (~~CM~~, 60) a Camp Gimpoma; respecte a Semíramis, tot introduint-se en la consciència de Xavier Corrua, diu que "Afrodita nascuda d'escuma no era tan bella" (~~CM~~, 71).

Com veiem els personatges de ~~CM~~ són ben diversos. Les dones es mostren intel·ligents i decidides, tal i com es mostra Semíramis en moltes ocasions, davant del detectiu Flac o amb la pretesa relació del seu amant amb Lady Body. Els homes semblen apreciar aquestes virtuts, com exposa Vessex Boy en referir-se a la vídua com que "és bella, però és intel·ligent" (~~CM~~, 22). Es mostren geloses amb molta facilitat, com la mateixa Semíramis reflexiona: "La malícia que li produeix la gelosia la fa imaginar què passaria si la profecia s'acomplia. Com perdria ufanor aquella vídua presumida carregada de pretensions a les darreries d'una pretesa joventut." (~~CM~~, 44). Semblantment Rosa Balba, després de conéixer l'enamorament de la germana per Camp Gimpoma, fa la reflexió següent: "Rosa s'aguanta el cor. Veu la nit de nuvis de la seva germana i es troba a les noces: ella l'acompanyarà a l'altar vestida de color de rosa" (~~CM~~, 47). I és que el punt feble de les protagonistes de ~~CM~~ és l'amor, són fàcilment enamoradissos, de tal manera que en el primer contacte que tenen amb un home interessant queden encisades, com li passa a la bessona, "I Rosa s'enamora de Xavier" (~~CM~~, 55). Els agrada sentir-se protegides per les atencions dels homes i juguen als comentaris indecisos per provar l'afecte de l'interlocutor.[635] Les dues bessones, com a símbol de defensa de l'agressió de l'amor masculí, han fet vot de castedat[636] i tenen com a model de conducta el "martiri de santa Llúcia" (~~CM~~, 74).

[635] Pensem, per exemple, en els diàlegs entre Xavier Corrua i Semíramis i entre Lady Body i Vessex Boy.
[636] Aquesta és la frase que relata la seua acció: "Sarraïnes llangoroses, feren vot de castedat." (~~CM~~, 18).

En general, els personatges se senten atrets per l'adulteri,[637] per l'amor ocult i paral·lel a la relació *oficial*. Pensem en l'atracció entre el ballarí i la vídua, o entre l'escriptor i l'amant del banquer. Però una de les explicacions més significatives ens la dóna Rosa Balba, que després de mostrar-nos la seua imaginació sobre la hipotètica boda de la germana amb el prehistoriador, dins de la narració de la festa de les noces, ens diu que "Camp Gimpoma d'adonarà d'ella mentre el sacerdot li preguntarà si vol Violeta per esposa i se n'agradarà. Passarà la lluna de mel i vindrà la tragèdia. Sorgirà l'amor profà. Sorgirà l'adversari. L'adulteri. L'honor malferit farà servir d'escombra de jardiner l'arbre genealògic de la família i l'arrossegarà per carrers sense nom." (~~CM~~, 47). Per contra, Xavier Corrua, en dir que "elles poden ésser més fidels en amor que no ells per als quals el constant enamorament és aquell canvi que la moda ofereix a les dones" (~~CM~~, 70), confirma una tendència masculina al canvi de parella; el secretari sembla dur endavant la seua hipòtesi amb el joc establert amb la ballarina Semíramis a qui li comenta que "us raptaré. [...] Semíramis... Feu-me cas. No cal creure en l'amor per a estimar-se. Ens avindrem." (~~CM~~, 77). Com veiem l'amor és el lligam de les relacions establertes internament entre els personatges, una afectivitat que es manifesta amb un llenguatge breu i concís, que reflecteix la timidesa i la discreció de les converses establertes:

> —Que bé que juguem... —xiuxiueja Xavier Corrua a l'orella dolça de la rebeca Semíramis—. Després m'estimareu.
> —No vull.
> —Voldreu.
> —Podeu ben creure que no.
> —Sí.
> —Mai, mai i mai. (~~CM~~, 77)

Les construccions emprades són ben senzilles i manifesten la insistència dels homes en les converses amoroses. Xavier Corrua, el protagonista de les paraules anteriors, exposa anteriorment la seua concepció del joc

[637] Per contra, observem l'afirmació del detectiu Flac, davant la insistència de l'escriptor Frena de no voler-se casar: "El matrimoni és l'única fórmula per a salvar la col·lectivitat" (~~CM~~, 151).

amorós: “Invocar la galanteria en ple segle vintè ho trobo inoportú i contraproduent... Ofensiu i tot per a les dones d’avui que recolzen llur força en llur superioritat antifemenina” (~~CM~~, 70).[638]

Pel que fa a les **relacions establertes entre els personatges**, podem, doncs, concretar que a banda de les relacions amoroses, se n’estableixen d’altres caracteritzades per principis de complementarietat, d’analogia o d’oposició. En primer lloc, esmentem la singular parella de germanes Balba. Les dues bessones,[639] que participen de les mateixes sensacions i vivències, presenten una complementarietat evident, simbolitzada pels colors que defineixen els seus noms i la seua roba: Rosa és la germana més inestable i enamoradissa, Violeta és més estable i decidida a prendre la iniciativa. Malgrat tot el seu aspecte és força semblant, “les plomes, de color diferent, són l’únic distintiu que permet de diferenciar-les. Violeta la duu rosa. Rosa, blava.” (~~CM~~, 17); observem que duen els colors relatius als noms creuats, un fet que podem interpretar com de complementació, en dur cada una d’aquestes joves l’element que li manca, representat per l’altre color. Una relació semblant s’hi estableix entre Marià Frena i el seu secretari: “Novel·lista i secretari es són imprescindibles; allò que l’un malmet l’altre ho endega, i així, en un joc d’estira i arronça, assoleixen conjuntament una certa perfecció imperfecta que és la més perfecta de les més imperfectes perfeccions.” (~~CM~~, 13). I és que tots dos presenten caràcters força diferents però que en el fons resulten complementaris, com veiem en diversos passatges de la història, especialment a la fi, quan una vegada són rebutjats per les seues enamorades, retornen a l’equilibri que marca la seua relació personal. L’escriptor construeix una relació

[638] En general, les reflexions que fa aquest personatge en aquest paràgraf s’aproximen molt a les tesis que l’autora aborda en els pròlegs d’algunes de les entrevistes de la revista *Clarisme* on reflexiona sobre la situació de la dona en la societat. Pensem sobretot en les entrevistes a M. Teresa Vernet i a Llucieta Canyà (*Clarisme*, núm. 9, 16.12.33, i núm. 36, 23.06.34, respectivament).

antagònica amb dos personatges de la novel·la; la primera amb el banquer Joan Encunya, amant de Rut, provocada per la rivalitat amorosa,[640] i la segona amb el detectiu Flac, a causa per la rivalitat creada en el seguiment de la investigació.[641] El detectiu crea uns lligams personals considerables en la darrera part de la novel·la, en realitzar els interrogatoris per a la seua investigació, de tal manera que es permet de donar fins i tot consells.[642] Quant a l'escriptor i amfitrió Marià Frena, cal observar la connexió que realitza entre tots els personatges; ell és el responsable de la localització dels personatges en la història i del plantejament de la situació de misteri, en voler demostrar a Rut el fals amor que el banquer hi sent. Hom reconeix la seua funcionalitat davant la situació creada: "Tots admiren la fermesa del novel·lista català, que actua perfectament d'acord amb les circumstàncies." (~~CM~~, 22).

Els personatges són sotmesos diverses vegades a la descripció comparativa amb altres protagonistes de la literatura, de la història o de la cultura en general. Destaquem, entre altres, els paral·lels observats entre Lady Body i Afrodita, la deessa de la tradició grecollatina (~~CM~~, 25); entre Semíramis i Laura, la protagonista de Petrarca (~~CM~~, 27); entre Lady Body i Vessex Boy amb Eva i Adam, respectivament (~~CM~~, 40); entre Semíramis i un nazi[643] (~~CM~~, 79) o Dànae, la mare de l'heroi Perseu (~~CM~~, 87), etc. S'intenta així completar la imatge que el lector rep dels humans descrits, tot

---

639 Hem tingut en compte les apreciacions que fa Chevalier en el seu diccionari de símbols (1969, 526-528) sobre la figura dels bessons.

640 Aquest antagonisme arriba al secretari de l'escriptor, el banquer ataca verbalment Corrua en diverses ocasions (~~CM~~, 55 i 59, per exemple).

641 El detectiu Flac arremet contra l'acció anterior de Frena: "Un detectiu ficat dintre maleta de literatura no és detectiu" (~~CM~~, 92).

642 El personatge del detectiu és certament singular. Manifestat inicialment com a persona racista, en interrogar el criat xinés, a qui s'adreça com a "fastigós adorador de Buda" o "Com goses respondre sense agenollar-te, gos escuat?" (~~CM~~, 133), coneixem finalment l'amistat antiga que té amb Marià Frena. Entre els consells que dóna als altres personatges, podem destacar l'enunciat que fa a Lady Body: "Heu de viure per al vostre amor i heu de sacrificar el pessimisme a l'optimisme" i "Em mi trobareu sempre un conseller i un amic. Un conseller comprensiu i un amic fervorós" (~~CM~~, 129 i 130).

643 És ben suggerent l'exclamació del polític Serra i Martell a Semíramis, després que aquesta criticàs la vídua Lady Body: "—Amigueta meva, sou cruel com un nazi." (~~CM~~, 79).

entenent que els destinataris coneixen el mínim marc referencial en què es mou l'obra. En general, podem dir que totes les informacions que coneixem dels personatges les obtenim a partir de les dades que ens reporta el narrador heterodiegètic, això és, la veu narrativa que guia l'evolució de la història i que dosifica, sobretot el segon capítol, l'aparició i presentació dels actors principals. A partir dels diàlegs que entablen també deduïm alguns trets significatius, especialment referits a la seua concepció de l'amor, com hem indicat anteriorment. Per tant, hi ha una **presentació directa** dels personatges, que es fa a en els inicis de la novel·la, ja que l'autora intenta oferir una primera visió d'aquests per tal que el lector s'endinse ràpidament en el nucli central de la història: el misteri plantejat a partir de la desaparició de Rut. Aquesta intencionalitat, a diferència de les tres anteriors novel·les de Rodoreda, provoca l'escassa concreció dels retrats i de les etopeies dels protagonistes presentats.

Així mateix, podem esmentar que els personatges vénen també definits per alguns **atributs**, és a dir, objectes que simbolitzen la seua presència. La sabata, un element clau en la història, és el representant de la jove desapareguda. Marià Frena magnifica la seua importància simbòlica: "L'ànima de la sabat mereix estima i que se li erigeixi un monument a qualsevol cruïlla de la més culta ciutat." (~~CM~~, 29). D'aquesta manera la recerca de la parella de la sabata va paral·lela a la investigació de la desaparició de Rut. D'igual manera podem considerar el collar de la jove que li havia regalat el banquer. Aquesta identificació entre Rut i els dos atributs seus, la sabata i el banquer, fan oblidar sovint la raó última de la recerca, en centrar-se les investigacions en una primera instància en la localització d'aquests dos objectes. El detectiu també es troba representat per dos atributs, que semblen identificatius que la seua professió; es tracta del bigoti, "d'uns bigotis cargolats fins als pòmuls" (~~CM~~, 109) que duu, i

de la pipa, sobre la qual ens fa una dissertació dels seus orígens per a ressaltar la seua importància dins del món detectivesc. Finalment cal esmentar els amulets que acompanyen Xun-Li: "un retrat de Sada Iacco [...], un bocí de galeta, una pota de conill, un buda, els tres simis simbòlics, una capsa de llumnis plena de trèbols de quatre fulles, una estampeta de Santa Bàrbara i un plànol de la gran Muralla." (~~CM~~, 65); aquests objectes identifiquen el contacte cultural entre occident i orient que manifesta el servent xinés en les seues actuacions.

En relació al **llenguatge** que utilitzen els personatges, cal dir que òbviament les seues interpel·lacions reflecteixen un registre oral propi del relat conversacional; en l'anàlisi de la distància establerta entre el discurs i la història analitzarem els seus elements més representatius. Podem referir-nos ara a un dels exemples més evidents de la voluntat de l'autora d'oferir un model de llengua dels personatges semblant a la realitat, com és el cas del servent Xun-Li. Totes les seues intervencions vénen regides per una adaptació a la fonètica xinesa —no sempre del tot adequada—, i que respon a la imatge prototípica de les persones xineses que parlen llengües occidentals: "Em clidava honolable senyol?" (~~CM~~, 8); aquestes són les primeres paraules amb les quals es presenta Xun-Li en les quals ja observem el tret més identificatiu d'aquesta adequació lingüística, la confusió entre les consonants laterals *l* i *r*.

Per a acabar aquest capítol, tractem ara les possibles transformacions realitzades en els personatges. A causa de l'escassa descripció física i psicològica realitzada dels actors, tal com hem anunciat anteriorment, no podem observar cap transformació lírica considerable. Tan sols podem fer esment de les transformacions dramàtiques, que indiquen un canvi de relació entre els personatges; la consecució dels nuclis de la història ens fan

presagiar un final on les relacions personals i amoroses establertes canviaran: Semíramis es relaciona amb Xavier Corrua, Vessex Boy amb Lady Body, Rosa Balba amb Camp Gimpoma, Marià Frena amb Rut, etc.; però res no canvia, una vegada es desvela el misteri, els actors tornen a la situació inicial. Unes paraules de Semíramis semblen sintetitzar la situació plantejada en la novel·la: "Fins ara he permès llibertats perquè jo també me n'he preses... Però us erreu si penseu que el meu company és el vostre estimat." (~~CM~~, 163). L'advertiment fet a Lady Body sembla ser un missatge enviat també al lector. La novel·la acaba i amb aquesta, les possibles transformacions dramàtiques reflectides.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

2.4.3 El cronotopo

2.4.3.1 L'espai de la història

Els referents espaciotemporals d'aquesta novel·la presenten ben poca importància en la construcció de la història de ~~CM~~. Com assenyala M. Baquero Goyanes en *Estructuras de la novela actual* (1995, 148-156), aquesta és una característica més destacades de les obres policíaques, que centren el seu esforç en la resolució del misteri plantejat, autèntic *leit-motiv* d'aquest gènere. Així doncs podem entendre que la descripció de l'espai narratiu en ~~CM~~ és escassa, en no tenir una funcionalitat destacada en l'evolució de la trama. No obstant això, els escassos indicis de l'espai narratiu ens aproximen a un marc referencial pròxim a la burgesia d'aquella època—la casa propietat de l'escriptor Marià Frena—, que, com indica Joan Ramon Resina al llarg de l'article "Detective formula and parodic reflexivity: *Crim*" (1994, 119-134), és sotmés a un tractament irònic que denuncia l'absurditat d'alguna de les actuacions pròpies d'aquest grup social. Segons Resina, Rodoreda satiritza l'espai propi de la classe benestant de Barcelona.[644] En paraules de Resina, podem dir que "We are presented, therefore, with the trivialization of that event which in the primary texts appears to shake the supposedly fine-tuned harmony of bourgeois society." (Resina 1994, 120).

El **macroespai** on se situa l'acció és Barcelona. Tenim algunes dades aïllades que ens situen a les rodalies de la ciutat, prop de la desembocadura del riu Llobregat: el propietari de la casa ens anuncia que des de les golfes, "els dies que fa bo, es veu el Llobregat" (~~CM~~, 87); els paracaigudistes, entre els qual es troba Flac, aterren prop del "Prat" (~~CM~~, 107) i posteriorment vénen pel "camí del Prat" que els "haurà estat fatigós i

[644] Aquesta afirmació pot venir reforçada per la utilització de noms en la novel·la que són semblants als noms de persones reals de la dècada dels anys trenta.

exhauridor" (~~CM~~, 154). També s'esmenten alguns indrets coneguts de Barcelona; per exemple, Xavier Corrua i Serra i Martell es van conéixer "una nit de Liceu" (~~CM~~, 41). Se'ns ofereixen així breus imatges de la Barcelona del moment: "Els escots de les aristocràtiques dames tremolaven sota l'obsessió d'un possible incendi. Al carrer hi havia els àcrates, els negats renegats de la fortuna, els comunistes llibertaris, els marxistes, els feixistes, els calvinistes i els jansenistes deambulant Rambla amunt i Rambla avall deserta de floristes." (~~CM~~, 42). Quant al **microespai** on es desenvolupen els fets, cal precisar que estem dins d'una casa gran, que s'assembla a una casa de camp, i que el coneixement que tenim d'aquesta és a partir del recorregut que els personatges hi fan en la seua investigació per tal de trobar algun indici que resolga el misteri; així les escenes se situen principalment en el saló o menjador on es planteja la desaparició de Rut, i també per la cuina, el bany i les golfes. Per contra, la protagonista fugida, Rut, es localitza en bona part de la història en els exteriors de la casa, malgrat que està plovent en gairebé tota l'estona. El fet de situar l'acció en aquell indret té, per a Joan Ramon Resina, una doble lectura: d'una banda és a prop de la ciutat de Barcelona, per tal de situar el lector en un lloc conegut i pròxim; d'una altra banda, és un lloc suficientment aïllat per tal de crear l'ambientació adequada al misteri que cal resoldre (Resina 1994, 124).

És per tot això que podem afirmar que la **funció referencial** desenvolupada per l'espai, a diferència dels altres textos de Rodoreda que hem estudiat, presenta una escassa importància. L'espai només és l'element bàsic on es desenvolupa l'acció, sense ser pràcticament sotmés a cap observació significativa sobre el seu paper en el conjunt de la història relatada. Tan sols podem citar la **funcionalitat narrativa** de l'espai narratiu de ~~CM~~. En aquesta cas sí tenim una equivalència amb les tres

novel·les rodoredianes anteriors, ja que podem observar la tendència narrativa a la figurització d'un recorregut boomerang, de tal manera que l'alternança entre els espais definits en la novel·la conclou amb un retorn al lloc originari. Aquest és l'esquema resultant:

a > b > a

on *a* representa Barcelona, el lloc d'on provenen els invitats al sopar amb què s'inicia ~~CM~~, i *b*, el microespai concret on transcorre el relat. Una vegada és resolt el misteri, els personatges tornen a *a*, el lloc d'on procedeixen. Hi ha, per tant, una construcció espacial cíclica manifestada per la utilització durant la major part de la novel·la d'un espai narratiu, aïllat de la realitat quotidiana dels personatges, en el qual és més fàcil construir el clima de misteri i d'intriga que el gènere policíac exigeix.[645]

Podem destacar la **funcionalitat simbòlica** de l'espai de la novel·la, atenent a la influència que executa en l'evolució dels esdeveniments. Aquesta funcionalitat se centra bàsicament en la representació que l'ambient exterior del microespai definit realitza a partir de la coincidència dels moments de major tensió amb manifestacions de la natura. Així, tota la novel·la ve regida per un temps exterior inestable on la pluja i el vent no cessen en cap moment. És interessant destacar la coincidència d'alguns moments dramàtics, com el xiscle inicial, amb llampecs i trons que incremeten el temor i la tensió dels personatges. El narrador ens explica com en el mateix moment que Camp Gimpoma, en el seu relat sobre el misteri de la troballa de l'escarabat calent de Cleopatra a l'Egipte, afirma que una "mà, mostre vivent, eixamplava els dits que s'estiraven per a engrapar-nos, [...] i en el moment que els dits, ondulants com boes, fosforescents com tentacles d'un pop en la fosca, eren a tocar-nos, ressonà,

[645] Baquero Goyanes 1995, 152 i 153 sobretot.

lúgubrement, un xiscle" (~~CM~~, 10-11), "el xiscle esglaiador havia ressonat" i la fosca havia "vingut i el llamp zigzaguejat" (~~CM~~, 11). Coincideixen, doncs, el xiscle del relat del prehistoriador, el xiscle de Rut i el llamp de la tormenta. El temps empitjora després de la situació inicial, de tal manera que, segons ens diu el narrador, "la nit s'esporugueix amb l'esclat d'un altre llamp; i, enmig del repic de la pluja torrencial contra els vidres hom sent un altre tro escruixidor i un altre xiscle agut." (~~CM~~, 11-12). Paulatinament, al llarg dels capítols, s'alternen el ressò d'algun "xiscle esgarrifós" (~~CM~~, 112) i la nit i la pluja que "regnen senyores d'un silenci profund" (~~CM~~, 112). L'espai exterior simbolitza així el patiment i la reclusió a què es veuen sotmesos aquests actors, de tal manera que només quan se soluciona l'enigma, l'oratge es calma i tot torna a la normalitat. D'aquesta manera la novel·la comença de nit i acaba quan es fa de dia; el títol de darrer capítol sintetitza aquesta representació simbòlica de l'espai "Llum", en el moment que "al defora comença a clarejar" (~~CM~~, 155).[646] Aquest darrer canvi ens fa parlar d'un **espai actant**,[647] en tant que procedeix a una autotransformació, paral·lela a l'evolució dels esdeveniments dels actors de la història.

[646] Una altra novel·la de l'autora es desenvolupa també en el mateix referent cronoespacial, *Quanta, quanta guerra...* (1981), on s'intenta reflectir que tot ha succeït en una nit. A les acaballes del relat, quan el protagonista torna a casa, també es fa de dia.

[647] Soler/Trilla 1989, 54-55.

2.4.3.2 El temps de la història

L'**època** en la qual se situa la història és el moment present. El relat ens proporciona així la informació al mateix temps que es produeix; hi ha, per tant, una voluntat per part de l'escriptora d'oferir immediatament al lector els continguts de la història. A l'igual que en novel·les anteriors, podem observar una voluntat per augmentar la versemblança de la narració, ja que s'aproxima l'evolució cronològica dels esdeveniments amb la forma final del discurs. Les situacions relatives al passat són escasses, tan sols relatives a les petites analepsis o retrospeccions de la història fetes per a explicar alguns fets significatius del passat dels protagonistes.

~~CM~~ presenta una **durada** semblant a la novel·la que hem estudiat anteriorment, ~~UD~~. Els esdeveniments es desenvolupen en un curt període de temps, en aquest cas una nit. La novel·la es construeix, doncs, com a **novel·la de temps reduït**, sense arribar a la condensació de les novel·les en crisi.[648]

Així mateix podem tenir en compte la **funcionalitat** executada pel temps. En primer lloc, podem parlar de la seua **funcionalitat referencial**, en tant que representa un moment cronològic concret. D'aquesta manera, malgrat les imprecisions descriptives, l'autora farceix el text d'indicis temporals que ens possibiliten la reconstrucció de l'època històrica en què se situa el relat. En l'anàlisi anterior ja ens hem referit a la tendència de novel·listes d'aquella època, com Carles Soldevila o Francesc Trabal, per exemple, per inserir en els seus textos elements de la realitat urbana moderna on se situen els seus personatges.[649] Hi ha diverses al·lusions al temps històric en què se situa l'acció que ens translladen a la realitat dels

[648] Bal 1987, 47-48.
[649] Vegeu principalment els estudis de Carme Arnau sobre aquests dos autors en *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938)* (1987c), pàg. 87-94 i 119-126.

anys trenta: marques de cigarrets, com "Camels i Murattis" (~~CM~~, 12); costums de l'època, com el "dancing" (~~CM~~, 16), fent referència al nom anglés que estava de moda per esmentar les sales de ball, i els "americanitzats music-halls: Kolinski, Marts, petit-gris, renards d'Alaska, blaus, argentats... ermini, Karakul" (~~CM~~, 31)[650]; premis literaris, com el premi Crexells, atorgat al llibre de Marià Frena *Dring de cristall* (~~CM~~, 23), la comparació negativa amb formes polítiques concretes, com l'expressió de Serra i Martell dirigint-se a Semíramis "Amigueta meva, sou cruel com un nazi" (~~CM~~, 79), i també la comparació que fa l'escriptor entre els dubtes del detectiu Flac i la FAI[651] (~~CM~~, 150), etc. En general, la introducció de paraules en altres idiomes és una constant en diverses novel·les d'aquella època, en el cas de ~~CM~~, posades en boca d'alguns personatges, intenten reflectir un costum de l'època en els membres de les classes altes que es trobaven seduïts per la moda d'oferir uns breus coneixements en francés o en anglés, principalment. Així, per exemple, el banquer Joan Encunya fa al llarg de la novel·la diverses citacions en francés: "D'un air placide et triomphant, tu passes ton chemin majestuese enfant." (~~CM~~, 71), i Marià Frena s'adreça a Vessex Boy amb l'expressió "Hola *baby*... Què fas?" (~~CM~~, 82)

Hi ha d'altres indicis que situen la història en una època cronològica. El llibre està farcit de referències a autors i obres publicades abans d'aquests anys, molts dels quals hi tenen completa vigència. En diverses ocasions es cita el llibre de Baudelaire *Les fleurs du mal*, concretament "una bella edició de *Les flors del mal* il·lustrada per Labocceta" (~~CM~~, 61). També es parla de Nietzche, del qual Frena afirma que "la lectura excitant dels seus escrits sempre m'ha deixat gelat." (~~CM~~, 93). Una autora del moment, M. Teresa

[650] Els noms d'aquests indrets són segurament figurats, però intenten reproduir l'atracció que la gent dels anys trenta hi tenia.
[651] Federació d'Anarquistes Internacionals.

Vernet, és emprada per Vessex Boy com a referent literari d'expressió de l'amor en la seua conversa amb Lady Body.[652] El detectiu Flac posa com a model d'assumpte interessant de la seua investigació la qüestió següent: "Per què no despareix la corbata de Trabal?" (~~CM~~, 93), tot contraposant-la a la resolució "vulgar" del misteri desenvolupat en la casa de Frena. La descripció d'algunes escenes ens proporciona igualment imatges relatives a la Barcelona de l'any 1936: "Al carrer hi havia els àcrates, els negats renegats de la fortuna, els comunistes llibertaris, els marxistes, els feixistes, els calvanistes i els jansenistes deambulant Rambla amunt i Rambla avall deserta de floristes." (~~CM~~, 41-42). Un gest de les germanes Balba també ofereix una imatge d'aquesta època: "Les bessones s'abracen. Són l'evocació vivent d'una portada de revista d'avant-guerra." (~~CM~~, 43).

Observem en segon lloc quina és la **funcionalitat simbòlica** de la temporalitat de ~~CM~~. Novament assistim a una concepció del temps com un element imparable i continu. Els fets passen de pressa i sorprenen els protagonistes, la qual cosa els força a expressar expressions com aquesta "Penseu que la vida és curta i malbaratar-ne els minuts és un crim." (~~CM~~, 77), posada en boca de Xavier Corrua. És interessant també ressaltar la lectura que les germanes Balba fan en un moment de dessolació: "Començaren a llegir Campoamor, Espronceda, Zorrilla... «Pasó un día y otro día, un mes y otro pasó...» (~~CM~~, 18). I és que l'avanç temporal, a l'igual que en les novel·les anteriors de Rodoreda, és una realitat que provoca el temor dels personatges. De la mateixa manera recelen de la pèrdua de la joventut i de la vinguda de la vellesa; un exemple paradigmàtic és el que mostra la vídua Lady Body, que en el flirteig que realitza amb el ballarí, busca les il·lusions de la joventut, segons manifesta en distintes ocasions. Una altra orientació simbòlica del temps és

[652] La citació a aquesta autora en el capítol X és coherent amb l'interés que Rodoreda en mostra en l'entrevista que, segons hem vist, li fa en *Clarisme* anteriorment (núm. 9, 16.12.33).

l'evolució paral·lela que presenta amb els temors dels personatges. Hem de tenir en compte, com hem assenyalat adés, que la novel·la es desnvolupa en una nit i que els fets més rellevants vénen acompanyats per manifestacions de la natura. Al llarg de la història és de nit i plou. I és que la nit simbolitza el temps de les gestacions, de les germinacions o de les conspiracions que esclataran de dia com a manifestacions de la vida, segons la interpretació que en fa Jean Chevalier en el seu diccionari de símbols (1969, 754). Aquest és, sens dubte, un dels elements més característics de les novel·les policíaques. Durant la nit s'alliberen els pensaments inconscients, els somnis, i es desenvolupen els fets més enigmàtics que la llum del sol pot impedir. L'acció misteriosa de la nit ve afavorida en aquest gènere literari per la presència de la pluja i de la tempesta, uns elements que atemoreixen els protagonistes de ~~CM~~. No obstant això, Rodoreda carrega finalment d'humor el temor cap als fenòmens meteorològics, en produir l'aparició momentània de Rut: "penetra un ésser fantasmal fet un xop" (~~CM~~, 153). La jove, d'apariència etèria, se'ns presenta esternudant a partir de la seua espera al jardí al llarg de tota la nit. La mateixa aigua en la nit que ha afavorit el misteri i el temor dels personatges de la novel·la facilita el descobriment de l'afer, en obligar Rut a eixir del seu amagatall. Finalment, quan es resol el misteri, el sol acaba amb la nit. El cronotopo, l'eix espacial i temporal, semblen acompanyar i representar la nova situació assolida després de la desaparició de Rut.

2.4.4 L'estructura del discurs

2.4.4.1 Estructura del relat

~~CM~~ està estructurada en 21 capítols, d'una llargària semblant, a excepció del capítol XX, corresponent al resultat de les investigacions del detectiu Flac. Aquest apartat presenta una subdivisió en nou subcapítols, corresponents a l'interrogatori de deu personatges. Els títols de les subdivisions intenten guiar mínimament el lector en la progressió de la història, tot destacant la localització de l'espai de l'escena ("A dalt", "Les golfes", etc.), bé el fet més significatiu que defineix l'acció ("El xiscle", "On és Rut?", etc.), bé la continuïtat d'accions anteriors ("Continua l'escorcoll", "Encara l'escorcoll", etc.), o bé l'aparició de nous personatges ("Lady Body es desmaia", "Els canillaires", etc.). És significatiu igualment el títol del darrer capítol, "Llum", que representa el canvi creat en l'evolució de la història i el seu paral·lel expressiu en la natura exterior: s'ha resolt el misteri i ha eixit el sol.

A l'igual que en les novel·les anteriors, podem observar també una estructuració semblant al model de text conversacional estudiat per Labov. Aquesta és l'estructura gràfica resultant, a partir del qual desplegarem l'anàlisi del discurs posterior:

Estructura de *Crim*			
ESTRUCTURA CONVERSACIONAL	ACCIONS (SEQÜÈNCIES)	APARTATS	PÀGINES
[1] RESUM	A1 Sona un xiscle i s'apaga la llum. Inici del misteri	I	7-12
	A2 Presentació dels personatges	II	12-16
[2] ORIENTACIÓ	A3 Plantejament del misteri	III	16-25
	A4 Marià Frena coordina la situació. Reflexions entorn als fets estranys ocorreguts	IV	25-31
	A5 Desaparació de Rut	V	31-37
[3] COMPLICACIÓ DE L'ACCIÓ	A6 Inici de la primera investigació. Escorcoll de les persones	VI-XI	37-79

	A7 Escorcoll de la casa	XII-XIV	79-91
	A8 Incorporació del detectiu fals, el boig	XV-XVII	91-101
	A9 Empresonament del boig	XVIII	101-105
[4] AVALUACIÓ	A10 Aparició del detectiu Flac. Interrogatori als personatges	XIX-XX	106-153
[5] DESENLLAÇ	A11 Aparició de Rut. Explicació del misteri	XX	153-155
[6] CODA	A12 Retorn a la situació personal inicial. Res no canvia	XXI	155-168

Podem localitzar, doncs, els sis apartats característics del relat conversacional proposat per W. Labov. Continuem així en les possibilitats *suggestives* que els professors Maingueneau i Salvador apuntaven en l'estudi *Elements de lingüística per al discurs literari* (1995, 146-147), ja que enllacem l'esquema del text conversacional amb el del subgènere policíac. Rodoreda construeix aquesta narració amb un esquema semblant al dels textos anteriors, tot percaçant, al nostre entendre, una major comunicació amb el lector. Hi ha, per tant, un *resum* inicial on coneixem els primers moments de l'escena a la casa de l'amfitrió: presenciem un xiscle estrany i uns personatges ben suggerents. A partir d'aquest principi, que ens proporciona les dades més rellevants per a entendre el desenvolupament posterior, assistim a l'*orientació*, a través de la qual descobrim el plantejament del misteri succeït; les primeres reflexions de Marià Frena ens permeten entendre i concebre la magnitud de l'afer: Rut ha desaparegut.

La *complicació de l'acció* s'inicia en el capítol VI, tot just comença l'escorcoll a les persones i a les diverses estances de la casa per tal de torbar algun indici que resolga el problema. Assitim fins i tot a una falsa avaluació del tema, representada pel fals detectiu, el boig que se sent *Goethe* que, sense cap prova objectiva, acusa Lady Body de ser culpable de la desaparició de la jove. L'empresonament del boig, el retorn a la realitat anterior a l'aparició d'aquest, ens situa novament en l'esfera de la

complicació de l'acció. L'*avaluació* és possible gràcies al balanç general de la situació que genera el detectiu Flac, aparegut sorprenentment, que acaba amb la situació anterior de l'esquema. El seu interrogatori dirigeix el lector cap a una valoració global dels personatges i la seua participació indirecta en l'afer. L'últim interrogatori de Flac, el de Marià Frena, ens posa en peu del *desenllaç*, una etapa inclosa en el mateix capítol XX, sens dubte el capítol més llarg dins del qual s'esdevenen els diversos interrogatoris relatius a l'*avaluació* i la resolució del misteri. Apareix Rut i s'explica l'evolució anterior dels fets. La història, doncs, s'acaba; el nucli central s'ha tancat i tan sols queda un darrer capítol, el XXI, en el qual es desencadenen les últimes escenes de la novel·la: l'escriptor i el seu secretari planegen una nova obra a partir de tot el succeït durant aquest sopar. El lector s'assabenta així del possible origen del llibre que ha llegit: la història verídica del autor fictici, protagonista de la novel·la.

L'estructura resultant de ~~CM~~ s'insereix dins del format de les novel·les detectivesques o de misteri.[653] Cal observar que la novel·la de misteri, com també la novel·la negra, ha tingut un gran ressò en la literatura catalana al llarg del segle XX, i molt concretament en la dècada dels anys 20 i 30. Aquest fet es deu, segons llegim en l'article "La novel·la negra en català" de Víctor Mansanet (1991b, 6), a la influència de la cultura europea, britànica i francesa bàsicament, en aquesta època, i a la mateixa evolució històrica i social de Catalunya.[654] Amb tot, l'ambientació general creada en

[653] Tenim en compte, doncs, les matisacions del nom d'aquest subgènere novel·lístic que fa Víctor Mansanet en l'article "La novel·la negra, entre el quadre de costums i el realisme literari" (1991a), ben diferenciat de l'anomenada novel·la negra que, a diferència de les obres de misteri, presenta "una violència inusitada, una acció trepidant, un realisme crític i un llenguatge abrupte i col·loquial" (Mansanet 1991a, 4).

[654] Mansanet indica que en la transició democràtica dels anys setanta hi hagué una nova explosió d'aquests subgèneres, gràcies a la vinculació d'aquestes narratives als moviments de realisme social, fortament motivades en els períodes democràtics posteriors a moments de repressió. L'autor de "La novel·la negra en català" (1991b, 6) opina que aquestes novel·les són "conseqüència de la Revolució Industrial i, per tant, un fenomen literari urbà vinculat al realisme social i a la tradició democràtica", un context sociopolític que es reprodueix en la dècada dels anys trenta, durant la II República Espanyola, després de la dictadura de Primo de Rivera.

la novel·la és britànica. Els personatges creats són un bon referent: Lady Body, Vessex Boy, etc.[655] Aquesta realitat duu a Carme Arnau a opinar que la construcció de la novel·la "és típicament anglesa, i poc emparentada amb la realitat de Catalunya" (Arnau 1979, 52). ~~CM~~ és, com ens indica la mateixa autora en el pròleg, una paròdia[656] de la novel·la policíaca[657]. En efecte, el relat rodoredià acompleix en bona mesura l'estructura narrativa pròpia de les històries detectivesques, encara que l'objectiu que la va moure a escriure-la fou construir "una paròdia de novel·la policíaca, mena de centpeus, sense cap ni peus, on l'autor ha cercat només divertir i atabalar. I si ho ha aconseguit, ha reeixit".[658] Amb tot, hi ha diversos trets que ens fan incloure la narració en aquest tipus de novel·la, alguns dels quals han estat citats per Carme Arnau (1979, 51):

a) Hi ha un fet misteriós: l'aparició d'una sabata travessada per un ganivet després de la desaparició d'una jove. Se sent un crit eixordador.

b) Hi ha un detectiu que investiga l'acció. L'amfitrió fa la seua funció inicialment.

c) Ambient políciac: casa gran, propietat de l'amfitrió. És de nit quan s'esdevé el fet misteriós. És mitjanit. Està plovent.

d) Hi ha personatges significatius: noms extravagants i professions singulars (l'arqueòleg, el polític, el ballarí, etc.).

e) Hi ha un cambrer xinés (Xun-Li).

---

[655] Els personatges es refereixen en diverses ocasions a la cultura anglesa. Així, per exemple, les bessones Balba foren "presentades a la Cort d'Anglaterra" (~~CM~~, 17) per la seua àvia, i l'expedició a Egipte de Camp Gimpoma anava dirigida per una personalitat d'aquell país, Sir Malcom Mac Mec. Lady Body, en presenciar els canillaries que prenen al fals detectiu, fa una recreació interessant de les caceres reials angleses que va presenciar, dins de les quals destaca "la gallardia dels munters i la lluïssor de les polaines" (~~CM~~, 101).

[656] Carme Arnau observa que la novel·la "conté tots els tòpics d'un gènere determinat, que, amb tot, són motiu constant de joc i de broma." (Arnau 1979, 50).

[657] Jaume Fuster en l'article "Misteri i aventura. Els orígens de la literatura popular" (1994, 9) revisa l'èxit de la recepció d'aquest subgènere narratiu al llarg de tota Europa, des de les seues primeres manifestacions (Honoré de Balzac, *Une ténébreuse affaire* 1841; Edgar Allan Poe, *The Murders in the Rue Morgue* 1841), i també en la Catalunya del segle XX. El mateix Edgar Allan Poe, és esmentat en el capítol XI com a exemple de consecució del misteri que ocupa en aquesta narració.

[658] Carme Arnau reprodueix en l'article esmentat de la *Història*... (1987b, 160) aquestes paraules de Mercè Rodoreda.

Tenint en compte totes aquestes consideracions, podem destriar els punts següents integrants de l'esquema tradicional de la narrativa policíaca:[659]

a) Aparició d'un misteri per a solucionar: crit, desaparició de Rut, troballa de la sabata amb un coltell.

b) Investigació primera feta pels membres del col·lectiu de possibles implicats en l'afer. Escorcoll de les persones i de la casa.

c) Investigació segona feta per un detectiu professional.

d) Interrogatoris aïllats de cadascun dels personatges (9 interrogatoris).

e) Resolució del misteri: aparició de Rut i descobriment de les intencions de Marià Frena.

Segons hi destaca Arnau (1979, 51), manca un element fonamental dels textos policíacs: l'assassinat,[660] que tampoc és present a una altra novel·la semblant que es publicà anteriorment al nostre país, *El collar de la Núria* (1927) de C. A. Jordana, del qual hem observat anteriorment d'altres semblances. En síntesi, obtenim un esquema semblant de personatges en les dues novel·les.[661] Es parteix d'un fet misteriós, la substitució del collar de perles de Núria, en la novel·la de Jordana, i la desaparició de Rut, amb el seu valuós collar, en el text de Rodoreda. En aquesta última apareix de sobte, en substitució de la jove, una sabata amb un coltell. Els personatges apareixeran descrits únicament per la possible implicació que tenen en l'afer, sense que importe en res els seus trets psicològics. Són peces d'un joc, les regles del qual són marcades per l'escriptora per tal d'obtenir el

[659] Hem tingut en compte, entre altres, les observacions de Carme Arnau (1979, 50-52), de Víctor Mansanet (1991a, 3-4 i 1991b, 6-10), de Jaume Fuster (1994, 9-11) i de M. Baquero Goyanes (1995, 148-156).

[660] Encara que el títol de la novel·la fa pensar en l'existència d'una mort. Rodoreda reforça així la voluntat de construir una paròdia o un antimodel del gènere adduït. Emprar un títol sobre el qual la novel·la no tracta és un fet també utilitzat per l'autora en *Quanta, quanta guerra...* (1980), en el pròleg del qual Rodoreda afirma que "En *El manuscrit trobat a Saragossa*, Saragossa no hi sortia. En *Quanta, quanta guerra...*, de batalla, allò que se'n diu una batalla, no n'hi ha cap." (*Quanta, quanta guerra...*, 23).

[661] Vegeu Carme Arnau (1987b, 160). La intencionalitat mimètica de l'autora afavoreix, probablement, que la forma discursiva de la novel·la presente una major complexitat formal que les anteriors narracions de l'autora. Es perd sovint la immediatesa i la naturalitat dels continguts exposats, en benefici d'una prosa més artificiosa pròpia d'una novel·la que obeeix a criteris d'experimentació i de similitud amb un gènere que fins el moment no ha estat emprat per l'autora. Així podem destriar

resultat desitjat en el lector: la intriga i el misteri. Si aquest esquema d'actuacions dels personatges és comuna a les dues novel·les citades, hi ha algunes diferències bàsiques de tractament:

a) La novel·la de Jordana, pel que fa a la trama i al desenvolupament de les accions, té un esquema més adequat al del gènere policíac i de les novel·les de misteri.

b) La novel·la de Rodoreda és un intent d'adaptar aquest gènere a la narrativa més intimista i psicologista de l'autora, de tal manera que el text es diferencia, especialment a nivell estilístic, a la proposta de C. A. Jordana.

El resultat de totes dues obres és ben diferent. La novel·la de Jordana és un text ben construït, que segueix el model del gènere policíac desplegat arreu d'Europa. Així mateix, l'obra de Jordana connecta estilísticament, com també ho fa ~~CM~~ de Mercè Rodoreda, amb les característiques proposades pel Grup de Sabadell: presència d'elements humorístics i fabulosos, ironia i final insòlit[662]. I d'igual manera, com destaca Carme Arnau, segons hem llegit anteriorment, en els dos textos no hi ha cap assassinat. No obstant això, atenent a la formulació que M. Baquero Goyanes fa en *Estructuras de la novela actual* (1995, 148-156), no és sempre imprescindible l'existència d'un assassinat en els textos postulats dins del gènere políciac; M. Baquero entén que tan sols és bàsic que "la propia novela implique un secreto. Es preciso que el lector, al empezarla, no sepa de qué modo terminará. Es preciso que para mí se produzca un cambio, que al terminar sepa algo que no sabía, que no podía adivinar, que los demás no adivinarán sin haberla leído" (Baquero 1995, 149-150).[663] I així és, ~~CM~~ és una novel·la on el lector desconeix a l'inici quin serà el desenllaç final. El lector del gènere sap prèviament, com indica Baquero Goyanes (1995, 152), "qué es lo que va a ocurrir en la nueva obra que se dispone a leer", ja que l'esquema

fragment ben poc llegibles com aquest: "Ah, humanitat: femenina fèmina fementida femenívolament feminal feminista que et vols desfeminitzar." (~~CM~~, 54).

[662] Confronteu Arnau 1987b, 94-97.

d'aquestes obres és semblant; l'únic que interessa al lector són "las *variaciones* dables dentro del tan repetido esquema, pues si la solución de un crimen se parece demasiado a la de otro conocido ya, la novela habrá perdido buena parte de su interés." (Baquero 1995, 152). En aquest extrem rau l'originalitat de Rodoreda, en construir una novel·la de gènere seguint el seu esquema tradicional i en aportar-li unes *variacions* significatives: no només no hi ha un assassinat, sinó que també la desaparició i el misteri no ho són com cal, tan sols estem davant d'una novel·la d'amor amb un tractament detectivesc. La vertadera història del misteri de Rut és la història de la relació entre aquesta i Marià Frena. El desenllaç del relat fusiona tots dos gèneres, que han estat tractats al llarg de la novel·la d'una manera paròdica, tot forçant els elements humorístics i irònics que la constitueixen. Rodoreda empra, doncs, en ~~CM~~ una estructura policíaca[664] per a una *falsa* història d'amor.

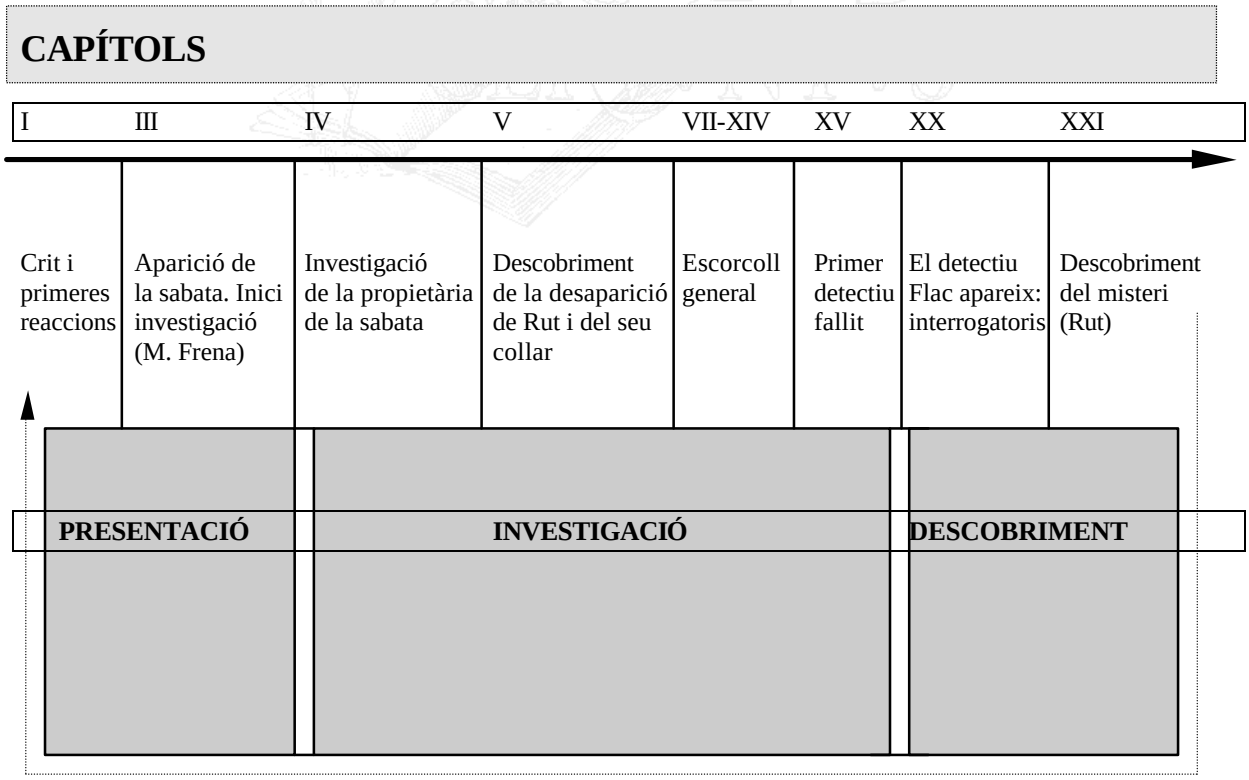
BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[663] M. Baquero Goyanes extrau aquestes idees de l'obra de M. Butor *Sobre Literatura, II* (1967, 102).
[664] Baquero Goyanes entén així els textos d'aquest subgènere: "la novela policíaca, antes que una especie literaria, es, sobre todo, una *estructura*." (pàg. 153).

2.4.4.2 Ordre

~~CM~~ és una novel·la força més lineal que les novel·les anteriors. El desenvolupament de l'esquema policíac obliga, doncs, que hi haja una consecució dels fets relatats per tal que siga possible la progressió del misteri plantejat. Només les descripcions dels personatges motiven la inserció de retrospeccions explicatives del seu passat. Per contra, la creació d'un ambient que atraga l'atenció i l'interés del lector per la resolució del problema, provoca l'anticipació d'esdeveniments a partir de l'ús d'indicis de contingut.

Per tal d'entendre l'ordenació del discurs, hem construït un gràfic per tal de fer evident la linealitat resultant:



El retorn final al punt d'inici del conflicte no respon, al nostre entendre, a un desig de l'autora per fer una novel·la cíclica, com ha estat l'objectiu en textos anteriors, sinó a les exigències del gènere policíac, ja que una

investigació desemboca en uns resultats que expliquen el principi del misteri. Dins de les **anacronies** observades en el text, podem observar, en primer lloc, les **analepsis** motivades per l'aparició i la descripció de nous personatges. Així, per exemple, el narrador ens presenta el secretari de Marià Frena, Xavier Corrua, que "Es conegueren en ple Himalaia" i a causa de les caigudes que tingueren "esdevingueren amics i restaren enemics de l'alpinisme i de les botes ferrades" (~~CM~~, 13); també ens relata el passat de les bessones Balba que "quan eren jovenetes, la seva àvia, encintada com el gat d'angora que se li adormia a la falda, les havia presentades a la Cort d'Anglaterra." (~~CM~~, 17) i l'antiga amistat entre Xavier Corrua i el diputat Serra i Martell, els quals "s'havien conegut una nit de Liceu" (~~CM~~, 41).[665] Aquestes analepsis homodiegètiques tenen un caràcter completiu, ja que omplin alguns buits en la història pel que fa a la informació del passat dels personatges, sense que siguen excessivament rellevants en la consecució i comprensió de la història principal.

Hi hem observat una **analepsi repetitiva** significativa, construïda a la fi del capítol XVII, gràcies a la qual coneixem amb tots els detalls el fet relatat en els paràgrafs anteriors; es tracta de l'atac del papagai a Rosa Balba. La informació completa és oferida després per tal que el lector en la recepció anterior reba un increment substancial en la sensació de misteri i d'intriga general de la novel·la.

Durant l'interrogatori de Marià Frena per part del detectiu Flac, assistim a una altra retrospecció dels fets ocorreguts. Es tracta d'una situació de sumari, de resum dels esdeveniments de la història, per tal de procedir a l'anàlisi final del misteri. La resolució de l'afer és possible gràcies a les analepsis repetitives que se succeeixen a continuació, ja que

[665] La narració de l'amistat de l'escriptor amb el detectiu Flac és reproduïda igualment a la fi de la novel·la en una altra analepsi homodiegètica repetitiva (~~CM~~, 167), de la qual en teníem indicis durant

tornen a reproduir les escenes que havien quedat parcialment explicades per tal d'oferir la informació completa i resoldre així el misteri. Aquestes retrospeccions lliguen amb alguns dels indicis apareguts a l'inici de la història, com és l'aparició d'una única sabata, la desaparició del café mòlt a la cuina, la pèrdua de Frena de la clau de l'exterior, etc. Novament el xiscle inicial és sotmés al seu tractament:

> —I el xiscle, ha estat espontani?
> —Tot premeditat.
> —Quin joc tot plegat...
> —Res més. Joc. Un joc a estones no massa divertit i del desenllaç del qual ens podem felicitar. (~~CM~~, 165)

L'explicació d'alguns passatges del passat dels personatges pertanyen a un àmbit **heterodiegètic**, en tant que despleguen continguts diferents a la història primària, encara que contribueixen a la concreció dels fets i dels personatges presentats. Podem citar, per exemple, la narració del passat cuiner de Xun-Li en una nau pirata del tercer capítol. Una altra analepsi significativa la localitzem en el relat de l'expedició de Camp Gimpoma a l'Egipte dirigit per Sir Malcom Mac Mec: "el fet que m'heu pregat que us conti és verídic; ni els noms no em callaré" (~~CM~~, 9). Aquesta història inserida en el nivell diegètic pot entendre's com pròpia d'un nivell metadiegètic, en tant que significa l'ús d'un relat extern dins de la història principal d'aquesta novel·la. Rodoreda l'usa per a crear un paral·lel del relat de misteri que representa ~~CM~~, de tal manera que en el moment que la intriga de la narració del prehistoriador arriba al moment culminant, paral·lelament s'esdevé el crit que inicia la novel·la. Estem davant d'una analepsi heterodiegètica repetitiva, immediatament anterior al començament de la història principal i que, per tant, presenta una informació diferent al nivell diegètic. La tensió de la situació creada després del crit del començament provoca al·lusions posteriors al llarg de la novel·la, la qual cosa pot interpretar-se com un recurs de l'autora per tal

---

l'interrogatori de Flac a Frena.

d'intentar manternir la intriga en la història; fixem-nos com en el capítol V, quan hom s'adona de la desaparició de la jove, es recorda el xiscle que "dins del saló havia esparverat" (~~CM~~, 34), i és que el xiscle "ara era aliat al record de la desapareguda Rut" (~~CM~~, 34). Com veiem, estem davant d'un nou trencament de l'ordre lineal, concretament davant d'una analepsi homodiegètica repetitiva.

El record, la retrospecció, és possible a partir d'un objecte que la provoca. Així Xavier Corrua, a partir de la visió d'un café que ha servit el criat xinés, recorda un viatge anterior seu a Cuba on "em vaig enamorar" (~~CM~~, 55). L'analepsi és trencada per la intervenció del banquer, que ataca les opinions del secretari a causa de la seua enemistat, però tot seguit continua i afavoreix la recreació de l'ambient de la Cuba d'aquella època. Una altra analepsi de caire heterodiegètic la trobem a partir de l'acció de Camp Gimpoma de sostenir Rosa Balba una vegada ha estat a punt de caure per l'escala, la qual cosa provoca la recreació de "la felicitat llunyana dels jorns d'infantesa, quan jugava a promesos vestida amb cortinatges del saló" (~~CM~~, 81). Per la seua banda, Lady Body, després de contemplar l'aparició dels canillaires que sotmeten el fals detectiu que centra l'acció A8, "recorda quan fou invitada a una cacera reial a Anglaterra" (~~CM~~, 101); igualment, una vegada ha aparegut pel cel l'esquadreta d'aviadors li provoca "el record d'un bes furtiu en un hangar llunyà" (~~CM~~, 107). Més endavant, la vídua fa possible al llarg del seu testimoni un altra analepsi centrada en el passat de la seua vida, motivada pel desig de la dona d'entendrir el detectiu.

Pel que fa als avanços del futur creats per les **prolepsis**, tan sols hem de destacar diverses escenes que són producte de la imaginació dels personatges. En l'orientació de la història, entre els capítols III i V, assistim

a diversos indicis que ens fan presagiar el futur del succés. El diputat Serra i Martell ens avisa així que "o jo m'equivoco o això té tot l'aire d'un crim" (~~CM~~, 16), fins i tot aquest personatge arriba a imaginar el ressò del succés en els mitjans de comunicació: "Ja em sembla que tinc els diaris de la nit enfront. «El misteriós crim de la sabata» a grans titulars i lletres de set centímetres" (~~CM~~, 16). Camp Gimpoma, pendent de la seua intervenció a les excavacions d'Empúries al dia següent, preveu que "l'aplaudiran. Li diran salvador" (~~CM~~, 26). En saber l'estima que la germana té per Camp Gimpoma, Rosa Balba imagina també el futur de la seua relació: el casament de Violeta i el seu amistançament amb el prehistoriador. Violeta, al seu torn, anticipa igualment esdeveniments del futur en presenciar l'animadversió del banquer Encunya amb Xavier Corrua: "Un duel! A trenc d'alba el cotxe negre rodarà per la carretera" (~~CM~~, 54). Finalment, cal esmentar la previsió futura de treball que planeja Frena amb la col·laboració del seu secretari: "Potser aprofitaré alguns detalls per a una novel·la..." (~~CM~~, 167). Com veiem es tracta de prolepsi d'abast extern que ens situen en punts posteriors a la història primària, que no fan sinó mostrar-nos la possible continuïtat de l'evolució dels personatges.

Podem també localitzar alguna prolepsi d'abast intern. Pensem en el tractament de les plantofes desaparegudes en l'habitació i l'aparició d'una sabata sola, un fet que és indicat com "una altra pista" (~~CM~~, 83) i que tindrà un tractament posterior en el capítol XIX i XX, dins del plantejament de l'avaluació i del desenllaç de la història. D'altres elements bàsics en la creació del misteri de ~~CM~~, com són les claus perdudes de Frena,[666] provoquen la recreació d'indicis que seran explicats a les acaballes de la novel·la. L'explicació final d'aquestes prolepsis significa el plantejament

[666] Recordem que quan l'escriptor les troba "ell empal·lideix" i "mormola entre dents —la clau del pavelló..." (~~CM~~, 121) i que, més endavant, davant de l'interrogatori de Flac, opina que la clau "tanca moltes coses. Tanca tantes coses que mai no podreu saber-les." (~~CM~~, 152).

d'analepsis homodiegètiques repetitives, en tant que són al·lusions completes a esdeveniments anteriors de la història.

La linealitat de la novel·la es veu alterada constantment per interferències externes i intertextualitats procedents de la mitologia o dels clàssics literaris. Es tracta de **sil·lepsis temàtiques**, que ofereixen històries paral·leles o similars a les representades pels personatges. De la mateixa manera que en textos anteriors de l'autora, hi ha referències a la mitologia grecollatina: "Sirena temptadora... Safo... Messalina... Lais... Calipso." i "—...Ulises... doneu-me una mitja." (~~CM~~, 75). Aquestes paraules són producte de l'admiració recíproca entre dos enamorats, Vessex Boy i Lady Body. D'una altra banda, Xavier Corrua dirigeix a la bella Semíramis un interessant parlament:

> Miro les granotes, miro les banderes i, d'ara endavant, pensaré únicament en vós, divina Astarté, milenària Juno, deessa perversa que empleneu el meu pit de sospirs i el llavi d'enyors. [...] Vós, amb slip, sou superior a la Dànae." (~~CM~~, 85-87)

Com veiem, la referència a éssers mitològics es fa dins de les converses amoroses; com les paraules que Marià Frena dirigeix a la seua estimada:

> El teu amor ha vençut els esculls d'Escila i no temo Caribdis. Atenea vetlla per mi, dolça Calipso, suau Penèlope, bella Nausica... els Déus han afavorit amb llur empar la nostra estada transitòria damunt d'un món on el nostre amor restarà etern. (~~CM~~, 156-157)

També hi ha diverses referències a passatges religiosos de La Bíblia,[667] sobre els quals també es presenten diverses relacions d'analogia temàtica, com la comparació amb protagonistes de l'Antic Testament: "Marià Frena, al davant, sembla Josué en travessar el Jordà." (~~CM~~, 79)

[667] La Bíblia és emprada com a model d'obra paral·lela a la novel·la que Frena escriurà sobre els esdeveniments ocorreguts aquella nit, segons llegim a les acaballes del llibre, tot dirigint-se al seu secretari: "No siguis criatura... què vols que escrigui de tot això que dius, si existeix la Bíblia?" (~~CM~~, 168)

De vegades les sil·lepsis introduïdes resulten d'anacronies basades en una analogia temàtica ben aliena a la realitat del nivell diegètic. Així, per exemple, a l'inici de la narració s'insereix una història paral·lela a la descripció del mal temps atmosfèric: "Temps enllà, hom s'assabentà que, el volcà de Kasumkala, aquell dia, en aquella hora, havia llançat a l'infinit il·limitat, l'orgull del seu foc i el seu fum" (~~CM~~, 7). La història de la Ventafocs s'empra com a referent de l'escena de l'escorcoll de les dames dins de l'acció A4, en l'intent de trobar la propietària de la sabata solitària. Així Frena dóna la clau d'aquesta interpretació, en expressar a Rosa Balba que l'acte és "digne de la Ventafocs" (~~CM~~, 28); l'escriptor fa un parlament, tot explicant la seua actuació, que recorda plenament el conte popular: "Estimades dames, cada sabata té una germana. Aquesta, pobra, ignora la seva on és. Trist destí per a tan deliciós estri. Ho, sabata que em guaites amb amor i humilitat!" (~~CM~~, 29). Estem davant de l'escena en la qual el príncep busca a la dona del seu regne que és posseïdora d'un peu com el de la bella jove —la Ventafocs— que va perdre la sabata; el mateix Frena planteja el seu paper: "Si jo fos príncep..." (~~CM~~, 28). Per últim, podem citar l'al·lusió a les aventures de Roger de Llúria per la Mediterrània que es fa per tal d'expressar quina és la sensació que es manifesta en les sortides del sol per la mar, una imatge que serveix a l'autora per recordar el "verb reoent i dolç de Maragall[668]" (~~CM~~, 121).

Tots aquests trencaments de l'ordre lineal de la novel·la (analepsis, prolepsis i sil·lepsis) provoquen la creació d'una série de relacions endofòriques que reforcen la cohesió interna del discurs exposat. És per això que diverses escenes s'entrecreuen i es repeteixen, tot connectant fets anteriors i posteriors al moment actual del discurs, per tal de facilitar la

[668] A l'igual que *Les flors del mal* de Baudelaire, Maragall és també citat en altres ocasions com un model de poeta per al narrrador.

comprensió del lector i per tal d'augmentar el seu interés a partir del manteniment de la intriga.

2.4.4.3 Velocitat

El temps del discurs (TD) i el temps de la història (TH) és semblant en la major part de la novel·la. Els fets ocorren alhora que són narrats. Aquesta identificació és major en els moments de diàleg, que corresponen, segons la classificació de Gérard Genette de *Figuras III* (1972, 144-171), a una **velocitat d'anisocronia d'escena**. Els diàlegs són pròpiament situacions d'**isocronia**[669], en els quals hi ha una plena coincidència entre TH i TD. El seu ús és prou abundant en ~~CM~~, en una quantitat força més evident que en les anteriors obres de l'autora.[670] Fins i tot en les intervencions del narrador, s'intenta oferir una velocitat unitària:

> Xun-Li somriu maquiavèlicament. Es desclava del vestit una gran agulla saquera que plecs escaients ocultaven. L'estreny amb delectança entre les seues mans sense venes. Fa uns passos enrera per a millor prendre embranzida i, furient, envesteix Flac que, resignat, espera. Un xiscle esparvera tothom. Un xiscle inhumà de bèstia ferida. Xun-Li treu l'agulla del coixí on l'havia clavada i diu a Flac que gemega. (~~CM~~, 136)

Com veiem es tracta d'un paràgraf on TH=TD i V=1, ja que no hi ha cap intent accelerador ni desaccelerador. El discurs reprodueix amb prou fidelitat els fets de la història, l'autora vol oferir amb la major concreció possible el ritme dels esdeveniments. Un exemple significatiu d'aquest tipus de velocitat el concreten els interrogatoris del capítol XX, on assistim

---

[669] Remetem a la citació anterior de l'article de Shlomith Rimmon "Teoria general de la narració. *Figures III* de Genette" (1976; Sullà 1985, 163-164).

[670] Aquesta pot ser una conseqüència directa del major nombre de personatges d'aquesta obra. Un altre factor a tenir en compte són les exigències pròpies del gènere policíac, que exigeix una major participació dels personatges, que són qui ofereixen realment els indicis i les claus del misteri en els seus parlaments.

a la recreació gairebé exacta del diàleg entre el detectiu i els diversos personatges.

La voluntat de concreció de l'autora en aquesta novel·la, com també l'interés per oferir només la informació rellevant, provoca en poques ocasions la condensació de la informació en situacions de **sumari**. Així dins de fragments amb velocitat d'escena, s'hi intercala un primer nivell d'acceleració, de forma que el temps del discurs minva en benefici del temps de la història:

> Després d'haver dit aquests mots, Rosa exposa les seves temences.
> Creu que, en l'afer hi ha un culpable i que, aquest, es troba enmig dels assistents a la festa. —Diu que és més complicat que de moment no sembla. Fa avinent el cas d'una amiga en el qual el misteri va regnar amo i senyor emplenant de paüra els supervivents del tràgic fet. Afirmaria que Rut és morta. (~~CM~~, 137)

Per tal de condensar els fets i donar més agilitat al text, Rodoreda trenca els diàlegs més extensos amb fragments on el narrador accelera l'evolució del discurs.[671] No obstant això, l'objectiu d'oferir en la major perfecció les idees exposades pels protagonistes, la duu a emprar l'estil indirecte lliure a partir del qual el narrador s'introdueix en l'interior de la consciència del personatge, tot reproduint amb gran exactitud —tan sols es redueixen algunes informacions o expressions menys importants— les seues paraules. Les velocitats de sumari són emprades, doncs, per l'escriptora amb el desig d'accelerar la progressió de la història. Els acabaments d'alguns capítols presenten també aquest increment d'acceleració. Fixem-nos en el fragment següent, on després d'una velocitat d'escena, es produeix una el·lipsi que

[671] No només es presenta el sumari en les participacions del narrador, també els personatges utilitzen fragments amb una velocitat accelerada per tal de condensar informacions. Així, per exemple, podem pensar en la narració que l'escriptor fa, dins del seu interrogatori final, dels successos d'aquella nit. Observem que fins i tot empra indicadors temporals per tal d'oferir una informació més sintètica i ajustada a la realitat: "explicaré què motiva la transitòria exaltació del meu pacífic temperament. Primer: no serà sobrer recordar que aquí hom celebrava una festa [...]. Segon: Quan encara no havia estat realitzat tot el que calia per acabar d'esbrinar l'enigma que se'ns plantejava [...]. Tercer: No contestaré, referent a la desaparició, perquè, ja hi ha qui té prou mà per fer-ho" (~~CM~~, 150-151).

dóna peu a la introducció de la veu del narrador, que condueix el darrer paràgraf del capítol, regit per la velocitat de sumari:

> —Les circumstàncies... Ens duen; se'ns emporten; ens governen; ens obliguen a obeir...
>
> I Xavier Corrua, s'enduu l'atenció de Flac fent una gran lloança de fets imprevists i inesperats. En la narració dels fets posa vehemència, veracitat. Flac escolta encisat. Voldria posseir la facilitat d'expressió del secretari (~~CM~~, 127)

Les situacions de sumari responen sovint a construccions d'analepsis retrospectives, on el personatge recorda fets passats però d'una manera sintètica. Així, la vídua, durant el seu interrogatori, recrea la seua vida anterior:

> I Lady Body, empesa per la força del fat ho confessa *tot* a Flac.
>
> Parla d'una jovenesa llunyana en un castell sinistre. D'un casament convenient. D'uns amors traïdors. D'una vida de sacrifici alerta a l'armistici de la felicitat a la fi. D'una prematura tragèdia sense altre consol que un elegant vestit de dol. (~~CM~~, 129)

Destaquem l'ús de l'indefinit *tot*, que facilita la comprensió del fragment següent, ja que anuncia la condensació dels esdeveniments que va a oferir immediatament la veu narrativa. Un altre fragment significatiu de la novel·la que presenta una condensació de continguts és el relatiu a les pàgines del diari de l'escriptor llegides durant l'escorcoll a les persones que es fa en la primera investigació. Es tracta de la relació de reflexions i de pensaments que el personatge ha escrit durant 13 dies que reviuen l'enamorament d'aquest per una dama —suposadament la jove Rut—. El text no presenta la forma pròpia d'un diari personal,[672] perquè només s'hi anoten alguns pensaments i expressions, breus i sintètiques, que acceleren la consecució dels esdeveniments. Novament, doncs, un increment de la velocitat a causa de la minva de TD en benefici de TH.

Hem indicat com hi ha igualment situacions definides per l'**el·lipsi**. De vegades s'atura la velocitat d'alguns fragments narratius per fer possible un canvi de la relació TH/TD. Hem observat aquesta presència en

el traspàs de la velocitat d'escena en l'interrogatori de Xavier Corrua a la velocitat de sumari, per oferir els pensaments i les impressions que el detectiu va tenint davant d'aquest testimoni. Les interrupcions de la progressió del TD es fonamenten moltes vegades en la voluntat pròpia de l'autora per amagar informacions importants de l'evolució de la història, de tal manera que s'incrementa el misteri en el lector, arran del desconeixement parcial que té del fet descrit, alhora que significa la introducció d'algun indici que augmenta el seu interés:

> Al mig de l'estança, ran de la taula de cristall i tubs de metall, ornada part damunt d'un pomell de flors lacades de roig i negre hi ha...
>
> La mirada serena de l'insigne novel·lista català, el de la veu sereníssima, va a terra, en fuig sorpresa i heu esment, amb vera compunció, de l'absència inaudita del seu amic i secretari Xavier Corrua. (~~CM~~, 13)

En el fragment reportat observem com s'interromp la seqüència descriptiva, en l'òrbita de la velocitat zero corresponent a una pausa, per a introduir un nou personatge; el narrador vol centrar l'atenció del lector en aquesta nova imatge, al mateix temps que afavoreix l'agilitat del text gràcies a la limitació realitzada sobre la pausa descriptiva. La gran quantitat d'el·lipsis trobada, a diferència de novel·les anteriors de l'autora, ens fan preveure que aquesta és una característica relacionada amb les exigències del gènere policíac: cal crear constants trencaments del punt de visió informativa per mantenir contínuament l'atenció i la intriga del destinatari del discurs. En la reproducció dels interrogatoris finals, l'el·lipsi també s'empra com una forma expressiva a causa de l'acció guiadora del narrador, que rebutja aquells petits detalls que no són significatius per a l'objectiu del text reportat:

> —Seieu...
>
> Flac refusa la invitació amable de Violeta Balba amb esguard espaordit. Roman dempeus, plena de noblesa l'actitud.
>
> —Havíem vingut cregudes que la vetllada transcorreria tranquil·la: Música, parxís, companyia agradable... il·lusionades vam acceptar. (~~CM~~, 136)

---

[672] Confronteu Bou 1993, 87-98.

L'interrogatori de Violeta Balba, a l'igual que en els posteriors, comença amb una indicació imperativa de l'interlocutor, sense oferir-se els moments previs en el canvi de testimoni, que és trencat per la veu del narrador que resumeix l'escena que protagonitzen la bessona i el detectiu. Immediatament després s'inicia la contestació de la jove sense que coneguem quina ha estat la pregunta del detectiu, encara que ens és fàcil intuir-la arran de la resposta obtinguda. El narrador, l'autora, elideixen, doncs, els fragments de la història que no són essencials per a la comprensió del relat.[673]

Per últim, podem esmentar les escasses situacions de **pausa** que apareixen en ~~CM~~. En les novel·les anteriors, sobretot en les dues primeres, era un recurs força utilitzat, ja que amb l'aturament del TH i l'increment del TD es facilitava la descripció de diversos espais narratius que contextualitzaven l'acció dels personatges. Per contra, la narrativa policíaca exigeix una major acció i una menor descripció dels eixos cronoespacials, per la qual cosa la velocitat mínima de pausa no és gairebé emprada en aquesta novel·la. Ressaltem, entre altres, la descripció efectuada d'un dels atributs més importants de la novel·la, la sabata perduda de Rut: "una sabata amb el taló cobert de brillants. Un taló de sis centímetres. Per la forma, sinó pel color, digne d'ésser lluït per la més meravellosa de les meravelloses. Una sabata número trenta-tres. Una sabata diminuta, bella com un estoig i misteriosa com un cor femení..." (~~CM~~, 15). Notem com novament s'utilitza l'el·lipsi per trencar la velocitat del fragment reportat; una vegada acaba la descripció de l'objecte, es reprén el ritme habitual d'escena utilitzat abans i després de la pausa. Poc després, també dins de la

[673] En l'interrogatori vuité, adreçat al banquer Encunya, l'inici del fragment ens proporciona la protesta del personatge per la sol·licitud del detectiu perquè prenga seient. Podem construir aquesta exigència o instrucció prèvia, encara que no apareix en el discurs, ja que les paraules del banquer ens la fan preveure.

presentació dels participants del misteri, es construeix d'una manera semblant la descripció dels vestits i de la imatge física de les bessones. El narrador atura el TH per a introduir dades significatives dels objectes o de les persones que participen. La narració de la prova de la sabata per a localitzar la propietària de l'exemplar perdut, significa també un aturament de la velocitat d'escena:

> L'al·locució vivifica els esperits somorts i vuit cames apareixen a l'esguard dels assistents.
> Perfectes les de Semíramis.
> Mitges de gasa.
> Turmell fi.
> Sabata número trenta-cinc.
> Trasbalsadores les de Lady Body.
> Mitges malla 42.
> Turmell lleument engruixit.
> Sabates número trenta-quatre.
> Cames d'august de circ les de Violeta.
> Mitges rosa.
> Sabates número quaranta.
> Cames bonyegudes les de Rosa.
> Mitges blanques.
> Sabata quaranta-dos.
> Cada peu té la seva sabata.
> El misteri resta. (~~CM~~, 30)

D'aquesta manera podem preveure una certa intencionalitat de l'autora per alleugerir la narració d'esdeveniments repetitius —com és l'observació detallada dels peus de cada dona—. El resultat d'aquestes descripcions més sintètiques és l'enumeració d'imatges a partir de construccions sintàctiques breus i senzilles, sense formes verbals que indiquen de les accions realitzades. Aquesta característica estilística pot trobar-se en més ocasions en la novel·la; fins i tot algunes vegades proporciona interessants disposicions gràfiques[674] que ens recorden alguna de les característiques del

[674] Un recurs també present en la novel·la de F. Trabal *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, un text que adés hem relacionat amb l'anterior obra de l'escriptora. Vegeu un exemple d'aquest relat:

> Sentí un mal terrible, s'abaixà un mitjó i es veié sang. SANG (...) L'altaveu de nou escridassà l'ultimàtum:
>
> > NO PASSATGERS A TERRA!
> > A terra! A terra! (*Hi ha homes...*, 139-140)

futurisme italià que es concretà en la nostra literatura, durant la dècada dels anys 20, en la poesia avantguardista:[675]

> Cert. Rut no hi és.
> On és?
> Què s'ha fet?
> Rut ha desaparegut.
> Com i de quina manera s'ha efectuat la desparició misteriosa de la bellíssima Rut?
> La sabata desapariada deu ésser de Rut.
> Rut.
> Rut.
> Rut.
> El xiscle? Era de Rut!
> Reflectia l'horror...
> Rut.
> Rut.
> (~~CM~~, 31)

La velocitat de pausa és emprada en algunes ocasions per tal d'incrementar la tensió del lector en la recepció d'una ambientació que acompanya el misteri provocat pels estranys esdeveniments de la casa de Frena:

> Plou encara. Del rellotge de bronze i cristall cauen hores. Del cel cau l'aigua sense treva ni repòs. El vent gronxa les branques i, tapada de núvols, la lluna s'adorm. L'aigua de la piscina és picada per la pluja i una ombra imprecisa s'acull a l'ombra de l'alzina on nien merlots. El pes de l'aigua tomba els clavells, traça reguerons en els caminals sorrosos... tot d'una uns retrucs sospitosos fan brandar el salamó del saló.
> Silenci.
> Els sentits s'aguditzen.
> Els ulls esfereïts guaiten el sostre i uns esgarips llunyans ressonen pel pis. (~~CM~~, 97)

Aquest fragment descriptiu representa un mínim TH, ja que a penes ofereix nous esdeveniments de la història. L'escassa velocitat presentada es veu radicalment frenada a partir de la inserció d'un mot clau, *silenci*, que intenta reflectir la situació d'angoixa que viuen els personatges; es tracta d'una pausa absoluta en l'evolució dels fets. Notem com el fre de la velocitat ve acompanyat per una disposició gràfica concreta: una paraula

[675] Pensem, per exemple, en la particularitat de les disposicions tipogràfiques d'alguns poemes de J. Salvat-Papasseit (colors, subratllats, tipus de lletres, versos trencats, etc.), en poemaris com *L'irradiador del port i les gavines* (1920) o *Les conspiracions* (1922).

aïllada seguida de frases simples que augmenten la sensació d'incertesa i de temor.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

2.4.4.4 Freqüència

L'equivalència resultant entre els esdeveniments de la història i els enunciats narratius del discurs és la mateixa (1H = 1D). Aquesta és una de les conseqüències més evidents de la linealitat observada en l'ordre estructural de la narració. Els fets se succeeixen progressivament al mateix temps que són narrats, sense que calga tornar a plantejar-los per a obtenir altres efectes expressius. Recordem que la progressió temàtica de les seqüències amb què hem dividit la història és de tema constant; els diversos remes (R_n) observats corresponen a un sol tema (T_1), un nucli que es manté constant i que provoca que les noves informacions originades (A_n) faciliten la progressió lineal del relat. Per tant, a l'igual que en textos anteriorment analitzats de l'autora, estem davant d'una situació de **freqüència singulativa**[676] on es desenvolupen esdeveniments recurrents al mateix nucli principal, que representen una derivació d'aquest mateix.

No obstant això, l'heterogeneïtat estilística observada en aquesta novel·la ens impedeix globalitzar alguna de les característiques assenyalades. Dins del tractament que es fa d'alguna acció per tal de fer créixer la intriga general de l'obra, hi ha alguns casos de **freqüència repetitiva**, on l'equivalència resultant és de 1H = nD. En efecte, algunes escenes que queden interrompudes en la primera presentació feta, a causa del recurs a l'el·lipsi per tal d'augmentar l'emoció de l'acció, són repetides més endavant,[677] dins del procés de recerca d'una explicació dels estranys fets ocorreguts. Així, per exemple, l'atac del papagai a Rosa Balba és tractat dues vegades en la novel·la, primer d'una manera més superficial, segon més especificat per la pròpia protagonista. Durant l'interrogatori a

[676] Genette 1972, 172-185.

[677] L'avanç d'esdeveniments futurs, a partir dels indicis representats per les prolepsis, és un tret també vinculable amb la freqüència repetitiva. Recordem la repetició de l'explicació de la presència de les

Marià Frena, a través de la situació de sumari, es resumeixen els principals fets anteriors de la història, que ja havien estat tractats anteriorment. Els darrers capítols de la novel·la, tot seguint l'esquema tradicional de les narracions detectivesques o policíaques que hem indicat anteriorment, aborden novament diverses imatges anteriors per tal de procedir a l'anàlisi final del misteri. Aquesta repetició de seqüències possibilita l'explicació final de les accions que havien quedat sense solució en els capítols relatius a l'orientació o a la complicació de l'acció.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

plantofes que Rut utilitza en perdre la sabata per a eixir al jardí de la casa, la pèrdua de les claus de la porta de l'exterior que duia el propietari de la casa, etc.

2.4.5 La distància entre el discurs i la història. Formes d'inserció dels discurs reportat

En relació a la distància resultant entre el discurs i la història, hem d'incidir que, malgrat la voluntat mimètica d'alguns paràgrafs de la novel·la, ~~CM~~ es presenta com una **narració de paraules o d'esdeveniments verbals**.[678] enunciada en la proposta de Gérard Genette de *Figures III* (pàg. 226-228). La novel·la s'estructura a partir d'una veu narrativa concreta, un narrador, que guia la introducció de parlaments d'altres personatges amb procediments ben distints. Una part significativa de la inserció de textos reportats, de ben diversa procedència, es fa a partir de les formes del **discurs directe**. Tenim, doncs, un subjecte parlant que es presenta com a locutor, alhora que cedeix la responsabilitat de les paraules reportades a d'altres locutors, els diversos personatges de l'obra. A diferència dels anteriors textos de l'autora, el locutor principal, el narrador, introdueix normalment els parlaments d'altres amb expressions ben directes com "Parla Camp Gimpoma:" (~~CM~~, 19), "remarca Vessex Boy" (~~CM~~, 28), "diu Joan Encunya" (~~CM~~, 29), etc. Els diàlegs creuats entre els personatges, encara que nombrosos, són excessivament superficials i moltes vegades es redueixen a l'intercanvi de frases ben simples d'escassa incidència en la progressió temàtica de la història.[679] Aquesta característica, especialment quan es tracta de diàlegs entre dos enamorats, és una constant en les anteriors novel·les de Rodoreda que hem analitzat. Fixem-nos en aquesta ocasió en la conversa entre la vídua i el ballarí:

> —Lady...
> —Vessex...
> —Lady Body...
> —Vessex Boy...
> —Sou temptadora.
> —Sou encisador com una serpentina.

[678] Genette 1972, 226-228.

[679] Només en algunes ocasions, sobretot en algunes intervencions de l'amfitrió Marià Frena o del detectiu Flac, trobem parlaments d'una rellevància considerable, ja que reporten continguts significatius per a l'evolució del relat.

> —Una serpentina que es descabdellarà quan voldreu i manareu. Zas! podríem passar el carnaval a Niça...
> —No em tempteu...
> —Recordeu que sóc Adam.
> —No voldria pas fer d'Eva (~~CM~~, 40)

L'escena continua dins d'un estil semblant.[680] Rodoreda intenta mostrar amb la major exactitud possible la intervenció dels personatges, però el resultat és una prosa lenta, d'escàs interés per a l'atenció del lector.

De vegades el narrador introdueix en el seu discurs textos reportats procedents d'un altre locutor sense usar verbs locutius que indiquen el canvi de veu:

> I, distret [Joan Encunya], continua bevent, tot aclucant els ulls diminuts, [...]. Pensa que aviat haurà de donar un sopar; i pensa que imitarà la forma de presentació de Marià Frena. [...] Res de servents amoïnosos servint i vessant suc a l'escot de les dames. Res d'etiquetes ni encartonaments. —*Vostè* què vol senyor President del Club Nàutic d'Hivern? Una cuixeta de faisà? Estiri... Estiri, home, no tingui por, que *jo* aguanto fort... —Quina idea més excel·lent! Està molt bé. Ho adoptarà. Realment no es pot negar que és tota una pensada. (~~CM~~, 19)

L'únic senyal que marca la introducció del discurs directe és el guionet llarg; també podem citar la presència de deíctics de primera i de segona persona, a diferència de les frases anteriors on el subjecte enunciatiu es presenta en tercera persona. A diferència d'aquest darrer exemple, les intervencions del narrador vénen presidides per un ús més habitual del **discurs indirecte**. El locutor principal reporta les accions dels actors de la història a partir de la seua visió dels fets i amb les seues paraules, tot alternant informacions sobre les seues activitats amb descripcions de l'ambient on es mouen:

> I el posseïdor de la veu serena s'esforça inútilment a pacificar els esperits.
> Xun-Li ha desparegut.
> En un pitxell de cristall rogenc. unes branques d'ametller en plena florida, s'esfullen.

[680] Estem novament en casos de juxtaposició de rèpliques dins del discurs directe. Recordem que Maingueneau/Salvador en *Elements...* (1995, 101) observen que en aquests casos, la identificació dels parlants és possible a partir de la tipografia i el context.

> La nit s'esporugueix amb l'esclat d'un altre llamp; i, enmig del repic de la pluja torrencial contra els vidres hom sent un altre tro escruixidor i un altre xiscle agut. (~~CM~~, 11-12)

La voluntat sistematitzadora de l'autora en algunes enumeracions provoca el desglossament del discurs indirecte del narrador en línies consecutives que ofereixen la informació d'una manera més directe i intenten minvar la distància resultant entre el discurs i la història:

> Dames i cavallers, com oli i vi, es separen. Formen el rengle de les dames:
> Violeta,
> Rosa.
> Lady Body.
> Semíramis.
> El rengle dels cavallers el componen:
> Xavier Corrua.
> Vessex Boy.
> Camp Gimpoma.
> Serra i Martell.
> Joan Encunya.
> Marià Frena, teatralment, s'arromanga un xic les mànigues. (~~CM~~, 53)

Un altre exemple significatiu ens reporta la descripció dels objectes obtinguts en l'escorcoll al prehistoriador:

> Camp Gimpoma, aclaparat pel fet que dubtin de la seva honorabilitat, aixeca els braços i tanca els ulls en una tràgica resignació.
> Duu a les butxaques.
> Una punta de sílex.
> Una espasa ibèrica mig menjada per les centúries.
> Una fotografia de l'Afrodita trobada a Empúries.
> Unes quantes crostes de pa. (~~CM~~, 62)

Aquest és un recurs força emprat que intenta alleugerir el procés de lectura i de comprensió de la novel·la. Les intervencions del narrador segueixen també de vegades, en un nombre més escàs al de les anteriors narracions de l'autora, el **discurs indirecte lliure**. Així, la veu narrativa principal s'introdueix en la consciència dels personatges per oferir els pensaments més immediats i disminuir la distància entre el discurs i la història. D'aquesta manera, després d'un llarg fragment on es transcriu amb exactitud el testimoni de Rosa Balba al detectiu, el narrador, per tal d'accelerar el progrés de la història, reprén la seua veu i, primerament amb

el discurs indirecte, i tot seguit amb el discurs indirecte lliure, facilita la introducció de noves accions; en aquest darrer cas, es perd l'autonomia dels senyalitzadors deíctics del discurs citat, sense perdre cap sistema enunciatiu dels dos que formaven el discurs directe:

> Mentre enraona, involuntàriament envesteix Flac que, a poc a poc, recula. Acciona exageradament amb mans i braços i la ganyota que provoca la mofa és contínua en el seu rostre d'august.
>
> Elles, diu, són innocents. No poden ésser inculpades com gent qualsevol. Són dues noies ingènues a les quals el destí ha maltractat, i a una d'elles el papagai perseguit. (~~CM~~, 137)

Notem com en el primer paràgraf tenim tan sols un sistema enunciatiu, el corresponent al discurs citant; per contra, en el segon, novament localitzem dos sistemes enunciatius, ja que el narrador està relatant allò que el personatge veu amb les seues paraules.[681] Així mateix, destaquem la presència d'un verb introductori, *diu*, que d'una manera semblant a les formes de l'estil directe, limita els dos sistemes enunciatius; la diferència amb el discurs directe es limita a l'absència del deíctic de primera persona. Observem que l'estil indirecte lliure possibilita l'aparició de trets propis del discurs oral, com és la manca d'alguna forma verbal (*el papagai* [ha] *perseguit*), un fet que de vegades ocorre en el relat conversacional i que és ben estrany en els textos literaris. Amb aquests recursos s'hi aproxima d'una manera significativa la història al discurs final.

La reproducció fidel de les expressions dels personatges és una realitat en moltes de les interlocucions del narrador, que una vegada iniciades amb estil indirecte, s'introdueixen progressivament en l'interior de les seues consciències:

> Rosa i Violeta Balba són bessones com ja hem avançat.[682] [...] Les plomes, de color diferent, són l'únic distintiu que permet de diferenciar-les. Violeta la

[681] Com veurem en el pròxim capítol, estem davant d'un exemple d'alteració de la focalització narrativa. D'una focalització interna passem a la seua desaparició (focalització zero o no focalització).

[682] L'ús d'elements vinculables al discurs oral, com tot seguit veurem, és una constant al llarg de la novel·la, en tots els estils o maneres d'inserir el discurs reportat. En aquest cas observem l'expressió

> duu rosa. Rosa, blava. Llevat d'aquest senyal tot en elles és igual. El mateix nas, els mateixos ulls, les mateixes galtes, els mateixos esllanguits costats i semblants manies. Tenen l'orgull de posseir originalitat. *Comprar roba de vestits per a fer-se vestits? Mai! Vulgaritat menyspreable.* Demanen, quan el dependent les atén: "No, no, res d'això; aquella roba d'allí dalt... Aquesta? Sí. Aquest cobrellit endomassat, el de color indefinit..." (~~CM~~, 17)

En un mateix paràgraf podem localitzar tres formes distintes d'inserir el discurs reportat: estil indirecte, estil indirecte lliure i estil directe. Els canvis vénen indicats per diversos indicis lingüístics; les oracions assenyalades amb la lletra cursiva pertanyen, al nostre parer, a un enunciat diferent al del discurs citant, es tracta de paraules originades en la consciència de les bessones que el narrador recull i les fa seues. Les últimes frases proporcionen el discurs directe amb el qual se'ns ofereixen les paraules directes de les protagonistes de l'escena.

Hem observat en la nostra anàlisi una voluntat explícita per aproximar el text resultant al lector, tot oferint sempre que ha estat possible els pensaments i les reflexions dels personatges. Hem de tenir en compte que en aquesta novel·la, els fragments redactats amb estil directe prenen força respecte a les altres formes d'inserir el discurs reportat que representen un major distanciament entre la història i el discurs.[683] Un fet que afavoreix aquesta reducció entre els dos components de la narració és la utilització d'elements propis del llenguatge oral, que intenten reflectir les intervencions dels personatges amb la major naturalitat possible. Així és possible localitzar alguns enunciats que segueixen una peculiar disposició tipogràfica, com hem vist anteriorment, de tal manera que s'intenta fins i tot reproduir les pauses i les entonacions del discurs oral.[684] D'igual manera

---

explicativa que empra el narrador per tal d'introduir el fragment (*com ja veurem*), que remet a informacions anteriors, un recurs força habitual en el llenguatge oral.

[683] Entenem, doncs, l'estil directe com un manera d'aproximar més el discurs a la història. Per contra, l'estil indirecte i l'indirecte lliure representen un major distanciament entre els dos integrats de la novel·la. Confronteu Maingueneau/Salvador 1995, 91-114.

[684] Lluís Payrató (1988, 71-72) destaca la preeminència d'elements entonacionals i paralingüístics del text oral, dins dels quals podem considerar els exemples estudiats anterioment de les pàgines 31 i 34, que

que en els textos anteriors de l'autora, podem destriar diversos integrants del discurs oral. Comencem, per exemple, per les enumeracions de conceptes, una figura relacionada amb l'asíndeton, en tant que significa la supressió de nexes d'unió entre diversos elements: "Ningú no ben interpreta allò que un explica. Un segon ho capgira. Un tercer ho fa nou. Un cinquè ho refusa. Un setè..." (~~CM~~, 93). Fixem-nos en l'acabament interromput pels punts suspensius que indiquen una continuació en l'expressió anterior, que fan preveure al lector diverses informacions futures sense que cap d'aquestes tinguen una rellevància significativa. Cal incidir igualment en l'ús de deíctics demostratius, neutre en aquest cas (*allò*), que indiquen una imprecisió en l'expressió d'un concepte, la comprensió del qual ve resolta per l'actuació del context lingüístic en què es localitza el fragment. En les descripcions del narrador també podem observar el recurs estilístic de l'acumulació,[685] per mitjà del qual l'autora emfasitza l'explicació referenciada, tot reproduint un parlament propi del text oral: "Parla *d'una* jovenesa llunyana en un castell sinistre. *D'un* casament convenient. *D'uns* amors traïdors. *D'una* vida de sacrifici alerta a l'armistici de la felicitat a la fi. *D'una* prematura tragèdia" (~~CM~~, 129).

En general, el discurs de ~~CM~~ ens ofereix en diverses ocasions situacions que manifesten l'espontaneïtat dels locutors,[686] tant pel que fa als personatges com al mateix narrador. Així podem trobar comentaris expressius, "Però ah! que a Marià un record l'emplenava de paüra" (~~CM~~,

---

reflecteixen l'interés per localitzar la jove desapareguda, de tal manera que s'intensifica el mot clau *Rut*.

[685] El *Diccionari de figures retòriques* (1995, 15-16) d'Oriol Dauder i Oriol Giralt descriu aquesta figura com la resultant de la repetició per adjunció de sintagmes de natura similar, que fan referència a una realitat diferent, però complementària.

[686] L'espontaneïtat del text oral es concreta, segons Lluís Payrató (1988, 71-72), en dos manifestacions bàsiques: la precarietat del control que el parlant pot exercir sobre la planificació del discurs i la retroalimentació pròpia de la parla oral en situacions d'immediatesa comunicativa. Al nostre parer, Rodoreda té, en construir aquesta novel·la, a l'igual que en les anteriors, la voluntat d'oferir un discurs natural i directe, que reduesca la distància entre la història i el discurs, de tal manera que intenta aproximar les intervencions dels seus locutors a les manifestacions del text oral.

13), “Però ah!... que la venjança vetlla.” (~~CM~~, 73) que denoten la subjectivitat del locutor cap al missatge transmés.[687] El narrador introdueix així contínuament exclamacions o expressions que demostren la seua reacció envers l’acció explicada.[688] En la mateixa línia interpretativa hem de considerar l’aparició de repeticions innecessàries en els enunciats formalitzats en el text escrit, un element també conseqüència de l’espontaneïtat del discurs oral. Així el narrador utilitza expressions com “Ni rastre de Rut” (~~CM~~, 86), per a confirmar al lector que totes les investigacions que es duen per a trobar la jove no solucionen el problema.[689] L’autora reprodueix fins i tot les interrupcions brusques del text imprés, de la mateixa manera que succeeix en els textos orals:[690] “Afrodita nascuda d’escuma no era tan bella. Un trist slip...” (~~CM~~, 71); la veu narrativa insereix actuacions dels personatges sense importar-li l’evolució del seu enunciat. I és que la principal veu narrativa de la història relata els esdeveniments d’una manera ben natural i directa, tot percaçant la màxima comunicació amb el destinatari del text, de tal manera que el seu discurs està farcit d’elements vinculats a les formes d’oralitat.[691]

Òbviament els parlaments dels personatges tenen unes característiques semblants; hi ha el·lipsis o trencaments dels enunciats,[692] hi

---

[687] Poden ser interpretades també com formes relatives a la funció conativa del llenguatge, en tant que actuen sobre l’atenció del destinatari o lector del text. Observem un altre exemple significatiu: “No! La sabata que distreu la nostra atenció és una sabata assassinada.” (~~CM~~, 15), que destaca la importància de l’afirmació posterior.

[688] L’espontaneïtat del discurs oral és un dels trets que Vicent Salvador, en l’article “L’anàlisi del discurs, entre l’oralitat i l’escriptura” (1989, 13), troba distintiu respecte a les formes del text imprés, que presenta una formalització més planificada.

[689] Llegim, per exemple, una afirmació paral·lela que fa el narrador poc més endavant: “Si almenys els fos permès de trobar una prova del pas de Rut. Res.” (~~CM~~, 90).

[690] En l’estudi “Els registres orals” (1987, 208), V. Salvador destaca la funcionalitat de les el·lipsis narratives en aquest tipus de discurs.

[691] Incorpora així mateix formes onomatopèiques com “El xim-xim monòton de l’aigua” (~~CM~~, 112), unes formes més emprades pels personatges al llarg de la novel·la.

[692] De vegades interrompen completament l’evolució del discurs: “Avui... i encara unes quantes s’enutgen de la manca de galanteria sense voler heure esment” (~~CM~~, 70), localitzem dins d’un parlament de Xavier Corrua.

ha frases fetes o expressions populars,[693] hi ha un ús de l'èmfasi com una forma de reforçar algunes idees expressades,[694] hi ha estructures paral·leles construïdes a semblança de les narracions orals,[695] i en general, un seguit de recursos estilístics que construeixen una sintaxi senzilla i simplificada que reprodueixen en la mesura del possible les intervencions orals dels locutors.[696]

La voluntat d'aproximar la llengua a les formes del discurs oral, a l'igual que en els anteriors textos de l'escriptora, ve reforçada per la inserció de diverses situacions que creen humor.[697] Aquest tractament és aplicat a les descripcions dels personatges;[698] el prehistoriador Camp Gimpoma, després d'observar Xun-Li, pensa que "seria Neanderthal pur si tenia el mentó més sortit i el front més estret." (~~CM~~, 20). Les aparicions dels personatges també tenen un cert tractament còmic, com és el cas del secretari de l'escriptor que apareix a escena pràcticament nu, tan sols amb

[693] Una expressió força repetida pels personatges és Caram, caram, la qual cosa és motiu de tractament irònic per part de Marià Frena: "No digueu «caram, caram». D'aquest mot ja hi ha qui en té l'exclusiva." (~~CM~~, 148).

[694] L'èmfasi d'algunes expressions en els parlaments dels personatges es concreta a través de l'acte de posar en relleu alguns termes de tal manera que hi ha fins i tot un desplaçament semàntic derivat del sentit original. Un exemple significatiu és l'apel·lació del detectiu a Marià Frena perquè conteste clarament les seues preguntes: "una autoritat hauria desenteranyinat la teranyina: per què us heu negat a desenteranyinar-la?" (~~CM~~, 151). El mot *teranyina* augmenta la seua expressivitat per a descriure la situació sense eixida a la qual ha arribat la investigació.

[695] Un dels casos més significatius és el relat de Lady Body següent:

> Una vegada, fa anys, vaig aventurar-me per un país desconegut i després d'hores i més hores *de camí començà d'udolar el bufarut. Sense sopluig, perdut al camí començà d'udolar el bufarut. Sense sopluig, perdut* fins que, després d'hores i més hores, amb el cos retut de fatiga, vaig copsar un casinyot on vaig trobar acolliment. (~~CM~~, 163-164).

Cal matisar que en l'edició consultada de la novel·la, l'editor fa coincidir, no sabem si per indicació de l'autora, les dues frases que són gairebé iguals (assenyalades en cursiva).

[696] Llegim, per exemple, les paraules següents del secretari Corrua "Pensaments inconfesables. Somnis nocturns que hauran emmetzinat la vostra pau diürna. Aventures que vosaltres mateixos negareu que hàgiu viscut... Cal deixar de banda les hipocresies i no esparverar-se d'allò que, essent moral, és natural... o que essent natural és moral o que essent moral i natural ensems, no és immoral..." (~~CM~~, 38), on les el·lipsis intenten reflectir l'evolució paral·lela entre el pensament del personatge i la immediata formulació de les paraules.

[697] Vegeu Balaguer 1996, 67-87.

[698] En la novel·la de Jordana *El collar de la Núria* podem també trobar definicions humorístiques dels personatges; així, per exemple, es parla de Parnell, anomenat Samvitx de cognom, qui "sempre havia cregut que el nom em venia de les combinacions de pa i pernil que feia un dels meus avantpassats anglesos." (*El collar de la Núria*, 7). Samvitx coneix finalment l'origen del seu llinatge: la contracció final de Samovitx, el fill menor d'un besavi, anomenat Sam, que es casà amb una russa.

un barnús taronja i negre i un slip, el passatge de l'atac del papagai a la innocent Rosa Balba o l'interrogatori de Semíramis que reflecteix el joc de seducció forçada de la jove pel detectiu. Algunes expressions dels personatges també recorren a la gràcia fàcil a partir del joc de paraules,[699] com és el cas de l'enunciat següent de Corrua: "Llavors pot caure en l'ús de l'abús del no ús i guanyar en qualitat de lluç." (~~CM~~, 52)., que en altres casos acaba amb frases o expressions populars: "Nedarem. Esquiarem. Volarem. Remarem. Cantarem. Anirem... A Betlem me'n vull anar, vols venir tu rabadà?" (~~CM~~, 78). Els malentesos entre els personatges són un recurs que provoca d'igual manera la gràcia al lector; llegim, per exemple, la recriminació que Vessex Boy fa a Semíramis i la interpretació peculiar que en fa el prehistoriador: "—Que voleu retreure'm? Ens besem perquè ens estimem. No escau, ja el posat de verge púdica... / A Camp Gimpoma el darrer mot li evoca la primera i la segona guerra púnica. Hasdrúbal, Hanníbal... El seu record no és més extens." (~~CM~~, 89).

L'humor deriva de vegades en un tractament irònic del relat. El mateix gènere sobre el qual es construeix la novel·la hi és sotmés en els parlaments del personatges:[700] "Assumpte vulgar —diu el detectiu cellajunt—. La desaparició d'un collar sembla el principal fonament de tota obra detectivesca que s'estimi. Per què? Posaré art en la meva obra per bé que tot el que és intrancesdent em decep." (~~CM~~, 93). Des del plantejament inicial de la desaparició de Rut, la ironia impregna gran part de les

[699] El mateix narrador recorre de vegades a l'ús dels jocs de paraules: "—Jaume Serra!— En l'explosió d'afecte es deixa el martell." (~~CM~~, 41).

[700] Ja hem indicat inicialment el caràcter de la novel·la com a paròdia del gènere policíac. Això es concreta a través d'un rebuig o burla contínua dels elements temàtics més característics. Aquest tractament afecta sobretot els interrogatoris de Flac de la darrera part del text, on es trenquen els límits habituals entre l'interrogat i l'interrogador, un fet sobre el qual protesta el mateix detectiu: "Prou. Sóc jo qui interroga." (~~CM~~, 122). Les entrevistes amb els personatges no serveixen per a res, a causa principalment per l'evolució d'aquestes: recordem que tant l'interrogatori de Semíramis com el de Lady Body esdevenen un flirteig de les dones amb el detectiu, que és vençut pels jocs de seducció respectiu. En l'interrogatori de Xun-Li, l'acorralador esdevé acorralat, en convéncer el xinés al detectiu

intervencions dels personatges que col·laboren amb el muntatge de l'escriptor; així el criat xinés, interpel·lat pels altres protagonistes, diu que "El misteli és el peble de la vida" (~~CM~~, 21).

Tots els indicis esmentats reflecteixen situacions on hi ha una precarietat del control del parlant sobre la planificació del discurs i una retroalimentació pròpia de la parla oral en situacions d'immediatesa comunicativa. Al nostre parer, a l'igual que en les novel·les anteriors, Rodoreda vol oferir un discurs natural i directe, tot reduint la distància entre la història i el discurs, de tal manera que intenta aproximar les intervencions dels seus locutors a les manifestacions del text oral. L'humor i la ironia és, sens dubte, un recurs per cridar l'atenció del receptor.[701]

Pel que fa a les **formes verbals emprades en el discurs**, en relació a la referència a la història primària, hi ha un intent d'aproximar aquesta al discurs, a causa de la utilització força generalitzada de les formes vinculades al present. Aquest temps, "el temps de l'enunciació", en paraules ja esmentades de Gemma Rigau (1981, 103), representa la narració immediata dels fets. Hi és utilitzat tant en les intervencions dels personatges com en les del narrador: "Algú *ve* de dalt botant i crits d'"auxili" esfereixen. / Enmig del terror circumdant *irromp* a la cambra [...]. Arrapat a l'espatlla l'enfurit papagai la *bequeteja* amb delit." (~~CM~~, 98). Fins i tot quan la velocitat és la pròpia d'un moment de sumari, en un primer nivell d'acceleració d'esdeveniments, el present continua sent el

---

que té mala cara i sentir aquest immediatament un dolor fort del renyó. En l'interrogatori al secretari, el monòleg del personatge provoca la son profunda del detectiu.

[701] D'una manera semblant empra aquest recurs Jordana en la seua novel·la *El collar de la Núria*, on trobem distribuïts diverses escenes que trenquen el ritme general de l'acció i efectuen una crida a l'atenció del lector; així trobem jocs de paraules com el següent:

—Ja te'n vas, Núria? —vaig dir-li, amb recança.

—Tinc mal de cap —va contestar, passant-se la mà pel front—. No és estrany! En Ramonet m'ha omplert el cap d'explosius i ara el tinc a punt d'esclatar.

—Jo, Nòria...

—Digueu-me "sínia" —interrompé la Núria, greument—. És més català.

verb més emprat: "Flac *escolta* encisat. Voldria posseir la facilitat d'expressió del secretari; la seva figura, la seva dicció, la seva posa, les seves gesticulacions el *meravellen*. [...] Les seves explicacions *desconcerten* Flac perquè vulgues no vulgues, l'*obliguen* a meditar." (~~CM~~, 127). D'una manera semblant, un altra forma verbal de la mateixa òrbita del present, el pretèrit indefinit, és també emprat per a narrar passatges de la història amb la major aproximació possible. Es narren així esdeveniments immediatament anteriors, la importància dels quals encara queda latent en la situació actual del discurs: "El xiscle *ha ressonat* estrident, just al moment que s'*han apagat* els llums. Un xiscle de mort, exhalat per un coll ple de vida. Un xiscle que *ha ferit* el tímpan i *sacsejat* brutalment els vidres dels finestrals. / Xiscle expel·lit en un instant d'horror que *ha ressonat i retrunyit* per tota la casa." (pàg. 7). Lògicament, les retrospeccions en el passat requereixen formes verbals diferents. Les analepsis, situades dins d'una narració construïda en present, utilitzen en un major percentatge el pretèrit imperfet:

> Sir Malcom Mac Mec havia organitzat l'expedició i, bon comandant, s'havia proveït de plànols i provisions consistents, sobre tot, en llaunes de conserves de les més alimentoses, farmaciola curulla de metzines [...], és a dir, de tot el que un home *necessita* per a emprendre un viatge al milenari Egipte (~~CM~~, 9)

> Quan eren jovenetes, la seva àvia, encintada com el gat d'angora que se li adormia a la falda, les havia presentades a la Cort d'Anglaterra. *Restaren* corpreses amb tant d'esplendorosa magnificència; de llavors ençà que, a totes les festes on han assistit durant els seus vint anys segons, encimbellats damunt dels seus vint primeres, han lluït les mateixes ploraneres plomes al cap i la mateixa forma de vestir. (~~CM~~, 17)

L'imperfet, que segons Maingueneau i Salvador (1995, 37-39) és el temps del relat, en oposició al del discurs, ens ofereix la immediatesa de l'acció en el moment en què fou executada. Aquesta forma inacomplida és substituïda en tots dos casos per formes més pròximes al discurs, el present en el primer cas, el perfet i l'indefinit en el segon, la qual cosa pot ser

---

(*El collar de la Núria*, 23)

interpretada com un retorn a l'òrbita del nivell diegètic. I és que tot el control d'aquestes retrospeccions es realitza des del moment actual del discurs, i aquestes històries secundàries responen a una voluntat dels locutors diegètics d'oferir una ampliació de la informació localitzada en el passat. L'aparició del pretèrit perfet (*restaren*) en el segon exemple manifesta una voluntat de posar en relleu una imatge concreta, la qual cosa provoca una pausa en l'evolució de la història secundària i possibilita el retorn al nivell general discursiu. En tots dos casos, el trencament del relat ofereix generalitzacions de les conductes observades, bé en els mateixos personatges, bé en les persones en globalitat; unes afirmacions que excedeixen els límits d'actuacions de les formes de l'imperfet.

BIBLIOTECA VIRTUAL

A diferència dels anteriors textos de Rodoreda, les analepsis discursives són construïdes bàsicament a partir de l'imperfet. Es vol presentar així successos en procés, sense atendre a la seua finalització, sense importar l'inici i la fi del fet concret.[702] L'autora recrea moments anteriors de la vida dels personatges sense que aquests tinguen una importància cabdal en l'actuació present d'aquests; es tracta d'anècdotes, de fragments fugissers del passat, sense un desenvolupament complet, que es veuen interromputs per les activitats pròpies del nivell diegètic. Amb tot, a l'igual que en les anteriors textos de l'autora, observem una voluntat per aproximar el discurs i la història, a través de diversos recursos, la inserció directa del discurs reportat, els elements vinculats al discurs oral i els usos verbals del present.

[702] Hem tingut en compte les diferenciacions entre l'aspecte perfectiu i imperfectiu observades per Maingueneau i Salvador en *Elements de lingüística per al discurs literari* (1995, 38-39).

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

2.4.6 La perspectiva narrativa: el mode, la veu narrativa i el narratari

~~CM~~ és una novel·la que es mou constantment entre dos punts de vista.[703] Tant el narrador com els personatges es troben entre dos plànols, el literari, que es regeix per l'estructura de la novel·la policíaca, i pel real, el pròxim a la vida de l'autora. En la novel·la hi ha, per tant, una voluntat formalista de crear un ambient de misteri i d'intriga, encara que les diverses imprecisions del gènere en la narració i l'aparició d'altres elements literaris aliens al tipus de novel·la, com hem anat veient al llarg d'aquest estudi, poden desvirtuar l'objectiu de l'escriptora. El segon plànol desplegat a la novel·la trenca els límits del primer; és així com apareix l'humor, per la ironia i la burla de la vida quotidiana, un element que ja hem esmentat com a propi dels escriptors del grup de Sabadell.[704]

Comencem la nostra anàlisi tot indicant quina és la focalització més general emprada al llarg de la novel·la. La novel·la està construïda a partir d'una **focalització interna**; el focus que veu l'acció se situa en el punt interior de la història, en el nivell diegètic. Es tracta d'una **focalització interna fixa**, que proporciona la informació relatada, una FP (1) que recau sempre en un mateix locutor, el narrador. Podem entendre la seua formalització a partir d'algunes observacions del capítol XV, "L'home que ens calia"; la veu narrativa ens ofereix una primera frase "*Aquí* el *tenim*" (~~CM~~, 91) on entenem que la persona que està veient les accions de la història pertany al mateix nivell diegètic, observem tant el tractament en plural de la forma verbal que denota la inclusió d'aquest en el grup general dels protagonistes —i fins i tot al lector—, com també la presència del deíctic espacial *aquí*, que el localitza en el mateix indret. El lector coneix la

[703] Confronteu Arnau 1979, 52.
[704] Recordem la inclusió d'una cita sobre la corbata de Francesc Trabal (~~CM~~, 93), un dels membres més destacats d'aquest grup literari.

informació a mesura que la descobreix el punt focalitzador; en el capítol esmentat, *l'home que ens calia* és un ésser desconegut per a tots, també per al lector i per al narrador, a poc a poc sabem a què es dedica "L'home que fa de detectiu" (~~CM~~, 91), com també alguna altra característica procedent de l'observació del punt focalitzador, "detectiu cellajunt" (~~CM~~, 93), sense saber el nom, encara que coneixen per la seua boca que "sóc Goethe" (~~CM~~, 93). El fals detectiu és un nou personatge, alié a la història fins al moment, desconegut pel narrador i, per tant, també pel lector. El resultat immediat en la novel·la és la subjectivització general del text, ja que el focus resultant és qui selecciona selecciona la informació relatada.

Malgrat tot, de vegades s'intenta oferir una major objectivitat en la transcripció de les observacions del punt focal. Així, com hem esmentat anteriorment, hi ha una tendència a donar les precisions descriptives d'una manera ordenada i sense modalitzadors destacables:

> Una pinta amb cantell daurat.
> Unes tisores.
> Un rellotge de plom. [...]
> Un passaport a nom d'un desconegut.
> Un carnet de periodista.
> Un full arrencat del Ric et Rac, etc., etc. (~~CM~~, 62)

o bé:

> Xun-Li obedient, s'apropa pausadament.
> La seva trena és bella.
> El seu mirar és amorós.
> El seu rostre groguenc emergeix del coll alt del vestit de setí negre: vori i banús. (~~CM~~, 65)

Cal indicar que aquesta és una de les característiques més particulars d'aquesta novel·la,[705] a diferència dels anteriors textos de l'autora. És interessant també observar com aquesta manera de reflectir les accions de la història té una correspondència directa amb el diari de Marià Frena que coneixem al capítol IX, la qual cosa ens pot fer pensar en un intent de l'autora per reflectir una *mateixa* manera d'escriure tant el nivell diegètic

general, com en el fragment corresponent a un nivell secundari (el diari), en una clara insinuació al lector de l'autoria de la resta de la novel·la pel mateix personatge d'aquesta, un fet del qual trobrem uns indicis més directes a les darreries del text.

La FI provoca la creació de fragments narratius on el lector coneix totes les dades internes de la novel·la, ja que el punt de visió hi participa plenament de les accions dels personatges. Aquesta minuciositat es pot trobar en fragments com aquests on el destinatari de l'escrit pot compondre perfectament la imatge:

> La cuina comunica per mitjà d'una porta menuda al parc, que aquí, fa una recolzada ombriua i silenciosa.
>
> Les branques ajagudes d'un vell castanyer baten insistentment els vidres d ela finestra apaisada, oberta damunt l'aigüera. A terra, grans rajoles de quadres blancs i negres inviten a jugar a les dames.
>
> Els pots de la sal i la farina, del pebre i del safrà, són plens a vessar. El pot del cafè, buit, enyora els perfumats grans mig partits i el molinet, trist, s'està quietó a l'últim prestatge del bufet, blanc com neu, ornat d'un rellotge d'esmalt negre que assenyala tres quarts d'una. El ram de julivert es marceix en un pitxell de porcellana groga i els plats, a la platera, es passen secrets. (~~CM~~, 80)

> Banyera negra. Lavabo negre. Tot és pregonament obscur menys la verda paret de lluent rajola menuda. Flascons exòtics emplenen prestatges. Locions. Friccions. Talcs. Fixadors. Dentrificis. De la dutxa cauen gotes que repiquen la banyera: música monòtona, enervadora: serena melodia de ritme precís. (~~CM~~, 85-86)

Fixem-nos, per tant, que hi ha una voluntat objectiva de facilitar la informació que extrau el personatge focalitzador de la història.[706] D'aquesta manera s'entén també que en alguns fragments s'hi puga establir una **focalització de grau zero**, resultant de la introducció del narrador dins de la consciència del personatge:

---

[705] Hi podem trobar nombrosíssims exemples, alguns dels exemples més significatius els trobem en les pàgines 53, 65 i 68.

[706] Aquesta és una característica que també hem destriat en les anteriors novel·les, recordem si més no fragments com els de les pàgines 19-22 de ~~HNF~~: "Al sostre, bigues. A la sala, col·locades horitzontalment, sis. A l'arcova, cinc i mitja, aquesta tallada per la paret que para torta, guerxa. [...] A cada costat de l'ampliació dues litografies. [...] El balcó dóna a la carretera. Enfront un pujol. Dalt d'aquest el poble. (~~HNF~~, 19-22). Hem indicat també anteriorment que aquest tret estilístic pot vincular-se amb les tècniques descriptives cinematogràfiques.

> Vessex Boy pensa com seria delicat que un núvol penetrés a la cambra i s'endugués Lady Body embolcallada dins dels seus braços flonjos. Recorda la bella llegenda de Jo. No! Això no. Caldria que, també, se *m'endugués a mi*; que no ens separés, sinó que ens fos nou Pandarus. Exacte! Oh, si hom podia realitzar els bells pensaments. [...] I tanca les parpelles en imaginar el gran batibull regnant. (~~CM~~, 44)

Destaquem la presència progressiva de senyalitzadors d'un segon plànol enunciatiu, el corresponent a les paraules del segon locutor, el personatge; ens referim principalment a l'aparició dels deíctics de primera persona, encara que tot seguit desapareixen per donar pas novament al control total de la FI representada pel narrador. Amb aquest fet hi ha un trencament o alteració momentània de la focalització general de la novel·la; estem davant de fenòmens de **paralepsi**, és a dir, d'oferir una major informació sobre la visió que el personatge té de la realitat.[707] Un exemple interessant d'aquesta alteració focalitzadora el trobem en el capítol XVI, quan Lady Body és acusada, on l'autora intenta reflectir els pensaments a l'uníson de tots els altres personatges que se sumen mentalment a l'acusació:

> Al pensament de tots, enmig d'espessor de dubtes acudeix l'estranya actitud de Lady Body poques hores abans.
>
> El seu estat incomprensible. El seu pas insegur. L'afany incongruent d'amagar la sabata. Els seus desmais continuats. Els tres tombs a la taula. L'obsessió que li havia fet llevar-se les sabates... tot, tot coincideix a fer sospitosa l'altiva figura de la interessant vídua. (~~CM~~, 95)

A l'igual que en la paralepsi anterior, en aquest cas trobem elements vinculats al relat oral, com són les frases breus, les enumeracions de continguts, les el·lipsis, les repeticions, que reflecteixen la parla del personatge. És interessant destacar que el mateix narrador ens indica quan s'esdevé aquest fenomen, en un possible intent d'afavorir la comprensió del lector envers el canvi de focalització:

> Com un llampec passa per la ment de Camp Gimpoma "he oblidat el discurs". Confon les "eres" i no sap on serà quan caldrà. Ell, que havia acceptat la invitació de Marià Frena cregut, convençut que la vetllada li proporcionaria inspiració; que s'encomanaria "sprit"; que adquiriria aplom... (~~CM~~, 119)

[707] Vegeu M. Bal 1987, 116-121.

Com veiem el narrador, per a oferir la major quantitat possible d'informació recorre en moments puntuals a un canvi de punt focal,[708] tot cercant en la consciència dels personatges una complementació a la visió que li proporcionen els seus mateixos ulls.

La **relació entre l'acció verbal i els nivells narratius** és la pròpia d'una novel·la **simultània**. A l'igual que en els textos anteriors, la narració es construeix majoritàriament amb el temps present i es conten fets contemporanis a l'acció principal. No obstant això, les situacions descrites d'analepsis homodiegètiques, que oferien informació complementària dels diversos personatges, pertanyen a l'àmbit de les narracions **ulteriors**. Les formes verbals pretèrites reporten situacions passades que omplin buits informatius del retrat dels nous protagonistes. D'igual manera, en menor mesura, les prolepsis que potencien la intriga de la història són construïdes a partir de les formes del futur, ja que fan avançar l'evolució dels esdeveniments. La construcció de CM com una novel·la d'acció simultània afavoreix la disminució de la distància entre la història i el discurs, a l'hora que reforça la versemblança de la narració. Aquesta és una característica comuna amb els anteriors textos de l'autora que coincideix en aquest cas en un dels trets més identificatius del gènere policíac.[709]

Tot coincidint amb les anteriors novel·les, ~~CM~~ s'estructura dins d'un mateix **nivell narratiu intradiegètic**. La història principal, narrada per un personatge distint als protagonistes, es localitza en tot moment en l'interior del discurs diegètic. Tan sols hi ha referències aïllades a un **nivell extradiegètic**,[710] es tracta de relacions exofòriques amb elements externs a la història primària, com és el cas de la citació de personatges de la vida

[708] Ressaltem que en un moment concret, fins i tot recorre a la visió que li proporcionen uns miralls, ja que "reflecteixen el més extraordinari i encisador espectacle que la nostra ploma se sent impotent a descriure." (pàg. 76).
[709] Vegeu Baquero Goyanes 1995, 148-156.

real com Francesc Trabal o M. Teresa Vernet. Relatiu també al nivell extradiegètic es troba una nota a peu de pàgina que l'escriptora inclou en la pàgina 15, en la qual es fa referència a un vers de la *Balada a Mallorca* de Jacint Verdaguer.[711] Segons assenyala Joan Ramon Resina (1994, 126), les citacions a peu de pàgina de la novel·la, com és el cas de la referència a l'obra de Jacint Verdaguer, o fins i tot, a Maragall, funcionen com a intrusions paròdiques de l'estil escolàstic. En aquesta línia també podem interpretar les referències metalingüístiques de la novel·la, en referir-se a les obres produïdes per un dels personatges, l'escriptor Marià Frena. Aquesta és la interpretació que fa Joan Ramon Resina:

> Parody's ability to engage literature derives from its metalinguistic character. Its proposition of a critical reception of a specific text or set of texts bears upon ther very practices on which it depends, as a text, to effect that criticism A critique of the pragmatics of reading as well as of writing, in short, a critique of the literary institution, which is thereby shown to be incomplete, is at the core of Rodoreda's novel, permitting all sorts of speculations on the relationship between crime and writing. (Resina 1994, 126)

La presència de **nivells narratius metadiegètics** també és palesa a partir de la inserció de cites exofòriques que funcionen com a fenòmens de sil·lepsis. La relació establerta entre aquests fenòmens i el nivell diegètic principal té una funcionalitat temàtica, que completen les informacions generals gràcies a les relacions de contrast o d'analogia construïdes. Es tracta de narracions breus inserides enmig de la història principal que creen paral·lels interessants a la situació que es viu en el moment dels personatges. Un dels exemples més interessants[712] és el relat de "l'home disciplinat" (~~CM~~, 49-51) que Xavier Corrua conta en el moment abans d'iniciar-se el primer escorcoll. El mateix protagonista és conscient de la funcionalitat temàtica de la història narrada: "Sé que no us convenço i això és trist. No he estat ni prou explícit ni prou eloqüent. No he ben triat

[710] Confronteu Arnau 1979, 52.
[711] En la pàgina 32 i 33 es reprodueixen també diversos fragments de l'obra poètica de Rabindranath Tagore.
[712] Vegeu també la història narrada dins de l'interrogatori setè (Vessex Boy) (~~CM~~, 141-144).

l'exemple" (~~CM~~, 51); d'aquesta manera es recupera novament el nivell diegètic del discurs principal. La història secundària presenta una estructura característica de les rondalles tradicionals, amb fórmules inicials com "Una vegada hi havia un home. Quin home!" (~~CM~~, 49) i l'establiment final fins i tot d'una moralina: "però escolteu, si més no, el meu prec: no aneu a cercar policies a sou per a realitzar tasca efectiva de descobriment sensacional." (~~CM~~, 51). A aquest nivell metadiegètic pertany també la inserció d'un fragment d'un suposat "manual de perquisició detectivesca" (~~CM~~, 76) que Marià Frena recita. Hem trobat igualment dos fragments significatius que pertanyen a un nivell metadiegètic però que desenvolupen una funcionalitat explicativa; es tracta d'analepsis metadiegètiques que reprodueixen fragments del passat, el coneixement dels quals és clau per respondre els dubtes creats en el moment present. Ens referim a la reproducció de diverses pàgines del diari (~~CM~~, 65-68) i d'una carta de l'escriptor Marià Frena (~~CM~~, 156-157), a través de les quals confirmem la relació amorosa creada entre l'escriptor i la desapareguda Rut.

Amb tot això, podem concretar el **contracte narratiu** definit en la novel·la. Hi ha un **narrador heterodiegètic**, no corresponent amb cap personatge de la història, que guia l'evolució de la història. D'una manera semblant a ~~UD~~, el narrador de ~~CM~~ té una equivalència amb el concepte d'*omnisciència neutral* definit per Norman Friedman (1975, 50); estem davant d'un narrador que interromp el seu discurs per inserir els fragments reportats constituïts per les veus dels personatges, encara que sovint acaba ell mateix la narració dels principals esdeveniments. El narrador de ~~CM~~ deixa intervenir en major mesura els personatges que no el narrador d'~~UD~~. Si atenem a la relació que presenta amb el nivell narratiu, podem caracteritzar-lo igualment com un **narrador intradiegètic**, ja que es mou dins dels límits del nivell diegètic principal.

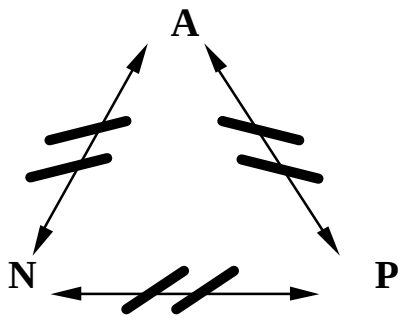
La combinació final creada ens proporciona un contracte narratiu definit per un **narrador intradiegètic heterodiegètic**: ens narra els fets d'una història que la qual ell no hi participa, però pertany a l'àmbit intern del nivell diegètic. Novament coincideix la novel·la del 36 amb el text anteriorment estudiat, a diferència dels dos primers textos (~~DH~~, ~~HNF~~). No obstant això, com ja hem apuntat anteriorment, la constitució d'un contracte narratiu d'aquestes característiques ve motivada també per exigències de l'estructura pròpia de la novel·la policíaca.[713] La constitució d'un narrador heterodiegètic intradiegètic possibilita l'alternança de veus narratives amb una gran naturalitat i immediatesa, que resol els possibles dubtes de localització d'aquestes: "Lady Body —qui parla és Marià Frena— si no m'erro ha lliurat el seu cor" (~~CM~~, 96). Igualment és fonamental el seu paper en els fragments de sumari, és a dir, en els moments en els quals hi ha un primer nivell d'acceleració que permet la condensació de continguts procedents de la història en unes dimensions més breus del discurs; així el narrador possibilita el relat dels diversos interrogatoris sense que calga reproduir tots els diàlegs establerts pel detectiu i els sospitosos. I és que en tot moment, a pesar de la importància que prenen les veus narratives dels personatges en distints capítols, el narrador de ~~CM~~ condueix l'evolució de la història; és el responsable de la introducció de la narració, fragmenta el relat en capítols i anuncia la fi de la història: "Ara, que tot s'acaba, els qui resten troben a mancar alguna cosa. Tots tornen a la grisor de llur viure diari" (~~CM~~, 165). El seu poder, la seua *omnisciència*, arriba fins i tot a provocar la crítica subjectiva sobre l'actuació d'algun personatge, com és el cas del comentari sobre el detectiu Flac dins de l'interrogatori sisè: "Ell, el que ha de fer és decantar de damunt seu l'atenció i procurar de no voler perdre el temps com

[713] Vegeu Baquero Goyanes 1995, 148-156.

està fent pel desig d'esbrinar allò que de cap manera no li poden aclarir." (~~CM~~, 138).

D'aquesta manera podem establir unes funcions semblants a les del narrador d'~~UD~~, que en certa manera coincideixen també amb les establertes en ~~DH~~ i ~~HNF~~. Hi ha una primera funció lògica narrativa, ja que aquest locutor és el responsable principal del desenvolupament de la història i executa la selecció de la informació i la interacció entre les distintes veus dels personatges. En segon lloc, podem entendre una funció organitzativa establerta a partir de l'estructuració de la novel·la que hi fa en les indicacions esmentades sobre l'inici o la fi de les parts constituents de l'obra; un exemple interessant és l'expressió amb què finalitza el capítol XII, un avís per al lector perquè siga conscient del canvi d'escena: "Eixim-ne" (~~CM~~, 81). La tercera funció destriada en les novel·les anteriors de l'autora, la comunicativa, es presenta en ~~CM~~ d'una manera menys concreta. Hi ha diverses apel·lacions a un destinatari hipotètic de la narració que potencien l'efecte comunicatiu i conversacional del relat. Per contra, és més evident l'establiment de la **funció testimonial** del narrador, ja que el tractament irònic i subjectiu de diverses escenes ens estableix la relació afectiva entre aquest i els personatges.

L'esquema resultant de l'aplicació de la proposta de Genette exposada en *Ficció i dicció* (1991, 64-72), a partir de la interacció entre els eixos bàsics de la perspectiva narrativa (A autor, N narrador, P personatge) és el següent:



~~CM~~ presenta el mateix gràfic que ~~UD~~; és la forma característica de les **ficcions heterodiegètiques**,[714] ja que A, N i P són distints. A diferència de les primeres novel·les, N i P són dos elements distints. No obstant això, a l'igual que ~~UD~~, continuem estant dins d'un model de relat ficcional,[715] en tant que A i N tenen identitats diferents. El N és l'element connector que possibilita l'evolució individual del P sense l'acció directa de l'A.

Pel que fa al **narratari** de la novel·la, seguint les propostes teòriques de Gérard Genette (1983, 90-93) i de Gerald Prince (1973; Sullà 1996, 154-157), podem formular la seua presència com a narratari **extradiegètic** (NRE). Les informacions del narrador es dirigeixen a un destinatari anònim que sembla trobar-se fora de la ficció, en base a la direccionalitat que prenen algunes expressions realitzades. A l'igual que en la novel·la anterior, el narrador de ~~CM~~ percaça amb gran insistència un receptor de les seues explicacions, recordem que estem davant d'un narrador en tercera persona, que es mou dins d'un àmbit d'omnisciència neutral, i que té com a raó d'existència la difusió del relat a un segon element de la comunicació, el destinatari final del relat. El narratari és, doncs, un element fonamental en la constitució de la novel·la.[716] La seua importància radica en part en l'exigència formal que desenvolupa l'intent de construir el relat segons un gènere concret, la novel·la policíaca o de misteri.[717]

[714] Genette 1991, 69-70.
[715] Genette 1991, 67.
[716] Confronteu R. Selden 1985, 130-132.
[717] Recordem que aquests elements, com també la localització de la història en les proximitats de Barcelona, configuren la novel·la com un intent d'adaptació del gènere policíac a la realitat cultural i

Així, els indicadors que ens indiquen l'existència del NRE de ~~CM~~ són formes pròpies i característiques dels relats d'aquest gènere novel·lístic.[718] El narrador apel·la directament a la figura del NRE amb expressions ben directes com "Aquí el tenim" (~~CM~~, 91), on el deíctic de lloc i l'ús de la segona persona del plural fan incloure el NRE en l'acte comunicatiu iniciat pel responsable de la narració. El NRE és també el destinatari aparent de les nombroses qüestions sense resposta que formulen el narrador i els personatges, en un intent de cridar l'atenció del destinatari de la lectura de la novel·la i així potenciar la sensació de misteri; pensem, per exemple, en les preguntes retòriques que expressa Marià Frena, "I per què s'ha calçat plantofes? Per què no s'ha posat la sabata? Per què no ha vingut al saló a cercar l'altra? Per què ara no és aquí?" (~~CM~~, 83), tot referint-se al nou indici aparegut a la casa, o bé en les qüestions sense resposta que pronuncia el narrador al llarg de la novel·la: "Entren tots menys el banquer Joan Encunya, que se'n torna a baix. A fer què? Ah!" (~~CM~~, 82). No obstant això, en diverses ocasions també s'hi estableix un narratari intradiegètic (NRI), és a dir, un destinatari intern de la ficció que rep les informacions dels locutors i que actua de barrera entre el narrador i el lector.[719] Ens referim a diverses al·locucions que l'amfitrió, Marià Frena, fa dirigides als seus destinataris més immediats, els personatges invitats: "Què ens ensenyarà? direu." (~~CM~~, 86). Malgrat tot, es tracta de fets aïllats sense gaire importància.

Podem destacar d'altres indicis més evidents de la presència del NRE; l'ús dels possessius l'engloba també en l'òrbita de la narració: "Si els *nostres* amics no es trobaven dominats per la lassitud que produeix la son

literària catalana; un objectiu també present, segons hem assenyalat anteriorment, en C. A. Jordana en la redacció d'*El collar de la Núria*.

[718] Vegeu Jaume Fuster 1991, 4-5 i 1994, 9-11; Víctor Mansanet 1991a, 3-4 i 1991b, 6-10.

[719] Confronteu Prince 1972.

segurament que els seus escarafalls davant dels fets serien dignes de reportar" (~~CM~~, 154). Igualment és destacable les interpel·lacions directes a l'atenció d'un NRE plenament identificat amb el possible lector de la novel·la, "Camp Gimpoma és al costat de la taula (*com el lector recordarà si és que no li desplau*)" (~~CM~~, 60), o bé "Anem a la recerca de la bella amiga i no ens entrebanquem amb egesis inoportunes que no fan sinó malmetre l'interès intrínsec de l'obra" (~~CM~~, 79). El fet que aquestes darreres paraules siguen formulades per l'escriptor Marià Frena crea una falsa il·lusió de la realitat on es mou la història principal de la novel·la; l'al·lusió final de l'escriptor a una futura narració que escriurà sobre els fets d'aquella nit on "sortirem tots" (~~CM~~, 167), crea en el lector una sensació d'integració entre el nivell diegètic de ~~CM~~ (la història de la desaparició de Rut) i el discurs resultant (el llibre que duu com a títol *Crim*). El NRE, identificat amb el lector, rep un text ficcional que intenta ser veritat. Aquest és un dels trets més interessants de la novel·la, en mostrar l'interés de l'autora per oferir una narració que s'assemble a la realitat, tot intentant reforçar els elements estilístics que fomenten la seua versemblança. Novament trobem, doncs, una voluntat ferma de Rodoreda per fer un text fàcilment intel·ligible i atractiu per al lector, un resultat que aconsegueix en diverses escenes arran de la presència de diversos recursos expressius propis del relat conversacional.

3 LA CREACIÓ D'UN ESTIL LITERARI (LES NOVEL·LES DELS ANYS TRENTA). CONCLUSIONS DE L'ANÀLISI

Després d'haver destriat els trets més significatius, observem ara les coincidències i les divergències estilístiques dels quatre textos. D'aquesta manera avancem en un dels objectius principals de la nostra investigació: la configuració d'un model estilístic per als textos rodoredians de la II República. És obvi que cada text presenta les seues particularitats, però és evident també l'existència de diversos senyalitzadors discursius al llarg de les obres analitzades.

Les quatre novel·les foren publicades en quatre editorials distintes, amb unes intencionalitats ben diverses. Així, per exemple, l'edició d'~~UD~~ es deu, en bona mesura, al reconeixement de la trajectòria literària de Mercè Rodoreda, a partir del requeriment de Joan Puig i Ferreter, director literari d'edicions Proa (Roig 1973 i Arnau 1992b, 24). El mateix any es va publicar ~~HNF~~ en l'editorial *Clarisme*, creada al voltant de la revista on col·laborava la mateixa escriptora. ~~DH~~ va ser publicada en l'editorial Catalònia i finançada per la mateixa autora (Ibarz 1991a, 34). Podem entendre, doncs, que les dues primeres novel·les foren publicades d'una manera més fortuïta, a partir bàsicament dels contactes iniciats per l'autora amb el món periodístic i intel·lectual de l'època. En aquest període (1932-1934) Rodoreda es dedica en major mesura a la seua activitat periodística en la revista *Clarisme*. A partir del contacte amb el grup de Sabadell, segons hem vist a través de les edicions Proa, Rodoreda activa la seua dedicació literària, sense abandonar el periodisme (*Mirador* i *La Publicitat*, principalment). L'activitat intel·lectual de l'autora s'amplia i participa aleshores en diverses iniciatives amb altres escriptors catalans. La publicació (i la redacció) dels dos darrers textos que hem estudiat se situa,

per tant, en un període personal de l'autora més intens i on hi ha hagut un major contacte amb d'altres maneres d'entendre la literatura (el grup de Sabadell, principalment).

Les edicions d'aquests llibres presenten moltes mancances formals. La no reedició dels textos, en aquell moment o en l'edició de les obres completes d'anys després, ha motivat, d'una banda, la dificultat de trobar-ne exemplars. D'una altra banda, cal destacar les nombroses errades tipogràfiques i lingüístiques localitzades en els textos. Els inicis literaris de Mercè Rodoreda evidencien el dubte evident per la tria del registre lingüístic a utilitzar en els textos. L'escriptora optà en aquestes narracions per una llengua directa i natural, encara que en alguns capítols hi ha una major artificiositat. L'heterogeneïtat lingüística que observem és pròpia d'una escriptora que ha iniciat la seua trajectòria literària i que encara no ha trobat un estil personal.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

3.1 La història. Els esdeveniments: funcions, accions i seqüències de la història

Els arguments plantejats per Rodoreda en les quatre novel·les són prou homogenis. D'una banda, els dos primers se centren en l'evolució dels sentiments de dues dones i, d'una altra, la tercera, és protagonitzada per les motivacions amoroses d'un home. És evident que la darrera obra, ~~CM~~, té un plantejament argumental més diferent a les altres, una conseqüència evident per l'interés de l'autora per construir una novel·la policíaca.

En relació als elements integrants de la història, podem dir que totes les novel·les estudiades presenten un nucli central: la infelicitat de la protagonista (~~DH~~), el desig de fugida per tal de trencar el passat[720] i l'angoixa contínua de la protagonista[721] (~~HNF~~), l'intent d'iniciar una relació extramatrimonial (~~UD~~), el misteri de la sabata apunyalada i la desaparició de Rut (~~CM~~), a partir del qual es desenvolupen un seguit de funcions distributives que consoliden el text. Aquestes narracions es configuren, doncs, a partir de l'evolució d'un nucli central en diversos subnuclis: en ~~DH~~, ~~HNF~~ i ~~CM~~, 10 subnuclis, en ~~UD~~. Com veiem Rodoreda empra un esquema de desenvolupament teòric de la història força semblant. La unió dels nuclis és possible gràcies a les funcions de **catàlisi** que funcionen com a unitats constructives, en descriure el que existeix entre els diversos nuclis esmentats. En ~~DH~~, ~~HNF~~ i ~~CM~~ aquestes funcions presenten una importància rellevant, ja que són presents en gairebé tots els capítols. D'aquesta manera s'insereixen noves informacions complementàries que milloren la concepció de l'espai físic o faciliten l'expressió dels pensaments íntims dels personatges. Per contra, ~~UD~~, a causa de la condensació dels esdeveniments que proporciona, no presenta un tractament tan intensiu de les funcions de catàlisi. Hem de tenir en compte que en ~~DH~~, ~~HNF~~ i ~~CM~~, les catàlisis ofereixen un fre a les situacions desenvolupades en els nuclis; la descripció pren un paper més important. En canvi en la novel·la ~~UD~~ la limitació temporal de la història, un dia,

[720] Rodoreda reivindica en aquestes novel·les una constant superació del passat per a poder assumir els reptes del present. Aquest rebuig al temps pretèrit també el trobem en la novel·la *Els anys* (1937) de Virginia Woolf: "No vull tornar a endinsar-me en el passat —pensava—. Vull el present." (*Els anys*, pàg. 270) i "La meva vida. [...] I jo no n'he tinguda cap, de vida. [...] Una vida pot ser quelcom que pots marejar i produir? Una vida de setanta curiosos anys. Però jo només tinc el moment present." (*Els anys*, pàg. 294). Contrastem aquestes frases amb dues cites de ~~HNF~~: "Poder esborrar el passat, que tothora ens persegueix, com qui esborra lleugerament el guix d'una pissarra... (pàg. 65) i "veritat que foren dels meus catorze anys... no voldria tornar-hi... m'agrada de recordar i mai de tornar a reviure." (pàg. 112-113).

[721] L'angoixa permanent de la protagonista de ~~HNF~~ sembla un precedent de Cecília Ce, en *El carrer de les Camèlies*. Si en ~~HNF~~ la protagonista es veu assetjada permanentment per la mirada dels habitants del poble (~~HNF~~, 187), Cecília ho manifesta d'una manera semblant: "Encara vaig passar un parell de nits escoltant si sentia soroll a l'entrada i esperant els cops de martell" (*El carrer de les Camèlies*, pàg. 169).

impedeix el desplegament excessiu de fragments que alenteixen el ritme narratiu.

En relació a les **funcions integratives**, un altre element cohesionador del text narratiu, podem afirmar que hi faciliten un conjunt significatiu d'**informacions** que completen la relació de fets relatats. La seua presència és més significativa en els dos primers textos; es tracta de fragments, normalment breus, que s'insereixen de diverses maneres per tal de no trencar l'ordre lineal de la història: entre guionets, entre parèntesis, etc. D'altres ocasions la funció integrativa d'informació s'observa també a partir d'una marca verbal o deíctica que indica la procedència de les noves dades facilitades. En ~~UD~~ i ~~CM~~ les informacions tenen una proporció menor respecte a les anteriors novel·les; ~~CM~~ insereix funcions integratives en l'inici dels capítols, per tal d'oferir les dades més interessants que situen l'acció narrada a continuació. En general, les quatre primeres novel·les, amb les seues evidents diferències, presenten una tendència a ampliar la informació dels objectes o personatges relatats, de tal manera que de vegades, sobretot en les dues primeres narracions, prenen el caràcter de dissertacions que alenteixen el ritme de la lectura i resten, al nostre parer, qualitat literària al producte final obtingut.

En referència al segon tipus de funcions integratives, els **indicis**, cal dir que també són força emprats per l'autora, encara que en un nombre menys nombrós que en el cas de les informacions. Amb els indicis, l'autora sembla decidida a reforçar la cohesió de la història narrada, de tal manera que contínuament trobem nuclis que avancen fets futurs i que completen la sensació de globalitat que es desprén del text. En els quatre textos hem localitzat indicis que ens fan preveure la fi de la història: el manteniment de l'*honradesa* de Teresa en ~~DH~~, la impossibilitat de la fugida de la

protagonista de ~~HNF~~ —amb la bogeria final—, la malograda aventura amorosa d'~~UD~~ i el descobriment del misteri de ~~CM~~. Els indicis tenen un tractament més interessant en ~~HNF~~ i ~~CM~~. En el text del 1934 assistim a la distribució selectiva i organitzada de senyalitzadors indicials que mostren la degradació psíquica de la protagonista. Fins i tot hem pogut destriar representacions simbòliques que avancen els fets futurs: l'aranya que fa presagiar desastres imminents, el sol lluent que anuncia la poderosa atracció pel tutor, etc. Per la seua banda, la novel·la del 1936, arran del gènere en què es mou, ofereix un seguit d'indicis que faciliten al lector les dades més rellevant per tal de solucionar el problema exposat. Els indicis afavoreixen igualment el plantejament del misteri que requereix el gènere narratiu: el narrador avisa així d'algunes reaccions dels personatges davant de situacions desconegudes i de por. L'autora dosifica d'aquesta manera la resolució d'alguns misteris, l'aparició de la sabata, la desaparició del café mòlt o el xiscle, per tal d'atraure l'interés del lector cap a la resolució futura del cas. Al nostre entendre, l'escàs traçat d'aquests indicis en ~~CM~~ dificulta l'atracció del receptor per la novel·la, de tal manera que en lloc de configurar-se com una autèntica narració policíaca, esdevé un text on el protagonista és l'embolic i superficial encontre amorós d'un grup de personatges. Aquesta és una de les raons que resten qualitat literària al text analitzat.

Les **accions** plantejades en aquests textos segueixen en major o menor mesura l'estructuració dels nuclis conceptuals indicats anteriorment: ~~DH~~ en presenta 10, ~~HNF~~ i ~~CM~~ en presenten 12 i ~~UD~~ en presenta 9. Aquestes accions són desenvolupades per uns **actors** concrets que en la major part de les narracions tenen un esquema semblant: un home/una dona amb la seua parella sentimental, una tercera persona en conflicte amb la parella anterior, els amics o les amigues del actor protagonista i finalment les persones que

conviuen a l'espai descrit (veïns, servents, etc.). Destaquem en tot cas el triangle d'actors que dóna peu a l'estructuració general de les quatre obres.

Pel que fa als actants, podem agrupar els actors prototipus que engloben la diversitat d'aquestes novel·les:

- El protagonista/la protagonista és el SUBJECTE que protagonitza el nucli central de l'obra i que intenta trobar la felicitat en la nova situació adquirida (l'enamorament per un segon actant). És l'actor DESTINADOR de les atencions cap a l'actor estimat i OPONENT al tercer actor que es manté integrat en la relació amorosa establerta.
- L'estimat/l'estimada actual del personatge protagonista és l'OBJECTE dels seus amors. És també DESTINATARI/DESTINATÀRIA de les atencions de l'anterior i és presenta inicialment ADJUVANT de la nova relació establerta, encara que a la fi canvie d'acció.
- El tercer actor és l'OPONENT a la relació establerta entre els anteriors personatges.
- Els amics o les amigues són ADJUVANTS de la nova situació plantejada.
- Els habitants de l'espai de desenvolupament són ADJUVANTS de l'evolució personal dels protagonistes.

En general l'espai narratiu esdevé un actant adjuvant de la nova situació establerta; l'actor protagonista es troba aïllat de la realitat exterior, per la qual cosa estableix reaccions de tancament i de defensa personal. Tot açò reforça l'abocament d'aquest cap el destí marcat pels esdeveniments.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Indiquem finalment quina és la **progressió seqüencial** resultant en les quatre novel·les. Estem davant d'un mateix model d'evolució conceptual, la **progressió de tema constant**, on les accions desenvolupades (A_n) són conseqüència del mateix nucli (T_1):

$T_1 > R_1 [A_1]$

$T_1 > R_2 [A_2]$

...

$T_1 > R_n [A_n]$

La història de cada novel·la es construeix amb una progressió de tema constant, on l'evolució de les seqüències obeeix a les repeticions o remes (R_n) corresponents a les informacions adquirides o assumides referides a les accions (A_n), les quals són producte d'un mateix tema (T_1) inicial. És per això, que l'aparició de diverses noves informacions (A_n), malgrat la persistència del tema central, possibiliten la progressió de les novel·les. Els textos de Rodoreda estudiats presenten, doncs, una seqüencialització contínua de les unitats que els configuren.

3.2 Els personatges

Totes les novel·les estudiades, amb l'excepció de ~~CM~~, presenten un protagonista ben definit que duu el pes principal de la narració. Teresa[722] en ~~DH~~, la jove de ~~HNF~~[723] i Ramon en ~~UD~~,[724] presenten una suficient caracterització psíquica que possibilita l'estructuració de la novel·la a partir del conflicte personal creat. L'autora omet sovint el nom dels personatges, en un intent evident de centrar l'atenció en l'interior dels seus pensaments; tan sols en ~~CM~~ coneixem tots els noms. El retrat físic dels personatges queda escassament retratat en les obres de Rodoreda dels anys trenta, tan sols es dóna importància a les característiques interiors de la seua psique. Tenen un origen incert i misteriós.[725] Destaquem, sens dubte, la descripció del naixement de Ramon Rampell, en ~~UD~~: un part avançat que augura la presència del déu de la guerra, Mart, que crearà un personatge força pacífic. Cal destacar dels primers anys de la seua existència l'escassa presència dels progenitors, que creen situacions d'angoixa davant el record d'aquest primer abandonament.[726] La presentació que se'n fa és directa, arran de la informació que ens transmet el mateix personatge, en ~~DH~~ i en ~~HNF~~, o el

[722] Una novel·la publicada el mateix any per una altra escriptora ens presenta una protagonista amb el mateix nom i amb un mateix plantejament temàtic: l'adulteri d'una dona casada. Es tracta de *Teresa o la vida amorosa d'una dona* (1932) de Carme Monturiol.

[723] Carme Arnau (1979, 26) esmenta el paral·lel entre les heroïnes de ~~DH~~ i ~~HNF~~, unes dones que han viscut fets que han provocat l'evolució personal. Coincidim plenament amb la diferència que Arnau destaca entre les dues protagonistes anteriors i el personatge central d'~~AM~~, una història basada en la iniciació en la vida d'una jove inexperta.

[724] Aquest és el primer protagonista masculí d'una novel·la de Rodoreda, un precedent que només es repetirà en *Jardí vora el mar* (1967), *Quanta, quanta guerra...* (1980) i *La mort i la primavera* (1986).

[725] El misteri del naixement també acompanaya el jardiner de *Jardí vora el mar*, que com ell mateix diu "vaig venir al món [...] per obra de l'Esperit Sant" (pàg. 25).

[726] El record, com a imatge del passat, és dolent en moltes ocasions per als protagonistes de Rodoreda, segons hem vist en els capítols anteriors. Aquest temor és present en diversos personatges de la literatura de Marcel Proust; concretament podem observar les paraules del jove narrador de *Pel camí de Swann* (1919-1927): "¿Arribarà fins a la superfície de la meua consciència clara aquest record, aquell instant antic que l'atracció d'un instant idèntic ha anat a sol·licitar tan lluny, a commoure i a alçar en el fons del meu éser? No ho sé. Ja no sent res, s'ha aturat, potser descendeix una altra vegada, qui sap si tornarà a pujar des del més fons de la nit. Cal tornar a començar una i deu vegades, cal inclinar-se en la seua recerca. I cada vegada aquella covardia que ens aparta dels treballs difícils i de les obres importants, m'aconsella que deixe això i que em bega el te i que pense senzillament en les meues preocupacions d'avui i en els meus desitjos de demà, que es deixen rumiar sense esforç." (*A la recerca del temps perdut*, 62-63).

narrador, en ~~UD~~. Presenten, això sí, unes situacions personals força semblants: pertanyen a famílies normalment acomodades amb una notable posició econòmica que els permet un nivell de vida propi de la classe mitjana. És destacable també la presència de professions liberals: notaris, passants, metges, escriptors, polítics, banquers, etc. Les dones no treballen, per la qual cosa continuen depenent totalment del treball i dels diners dels homes. Els primers personatges rodoredians són relativament cultes i mostren el seu gust per la lectura; recordem especialment el cas de la protagonista de ~~HNF~~ que es refugia sovint en els seus llibres, un precedent interessant del personatge principal d'~~AM~~. I és que la lectura els possibilita l'abandonament momentani de les preocupacions de la realitat, ja que els traslladen "a paradisos inexistents" (~~UD~~, 137).

Pel que fa a ~~CM~~, cal recordar l'escassa descripció física i psíquica dels personatges. Sense reeixir especialment cap d'aquests actors,[727] esdevenen finalment figures prototipitzades que configuren la situació de misteri plantejada. Tan sols obtenim dades irrellevants que ens possibiliten el coneixement mínim dels personatges, de tal manera que fins i tot, en els diàlegs creuats, és possible la pèrdua de la consciència sobre el personatge que intervé, un fet que, al nostre parer, dificulta enormement la lectura, la comprensió i, per tant, l'interés final, de la novel·la resultant.

Els protagonistes d'aquestes narracions són persones en edat adulta, que encara recorden amb intensitat l'època anterior. Rodoreda intenta crear personatges reals, pròxims a l'ambient urbà on l'autora ha viscut, i que entren en les novel·les amb gran naturalitat, de tal manera que s'afavoreix la relació amb el lector; M. Casals (1991a, 82-83) afirma que "Rodoreda

[727] En les conclusions sobre els personatges que ara presentem, els elements comuns ressaltats no es troben en ~~CM~~ a causa de la manca de tractament descriptiu a què es veuen sotmesos en la novel·la.

despulla els personatges de la vida real, i, nus, els transporta a la literatura". Hi presenten sovint problemes de comunicació cap a l'exterior.[728] Una de les maneres més significatives d'expressar el complex món interior és el simbolisme que es desprén de les mirades; els ulls esdevenen així un òrgan físic bàsic en la transmissió d'informació. L'expressivitat dels ulls és assenyalada en els primers textos rodoredians com un mètode força interessant per a la comunicació entre els personatges i el medi extern. Recordem, per exemple, la fixació de la protagonista de *Del que hom no pot fugir* i del detectiu de *Crim*. També en *Sóc una dona honrada?*, els ulls d'una dona van revifar l'amor del jove amant cap a Teresa, amb qui identifica els ulls observats (~~DH~~, 154). En l'òrbita del llenguatge de les mirades, cal assenyalar la simbologia dels gats, un animal que s'identifica tradicionalment amb la fixació visual més acurada. Els gats[729] són presents en les primeres novel·les de l'autora, com és el cas de ~~HNF~~ i d'~~AM~~. Recordem que la darrera novel·la publicada abans de la guerra comença amb el record d'un gat, company inseparable de la jove.

L'origen de l'acció narrativa es troba en diverses ocasions en aquesta dificultat de comunicació exterior; el lector presencia, per tant, el moment posterior (o imminentment anterior) de la crisi del protagonista, amb el

[728] En referència als conflictes dels protagonistes rodoredians i el medi exterior que els envolta, vegeu Joaquim Poch 1987, 263-286. Igualment, Carme Arnau en l'article "L'àngel a les novel·les de Mercè Rodoreda" assenyala que "l'autora sembla posar el seu interès en una progressiva interiorització, amb un concepte diferent de la natura finalment gairebé animada i en íntima comunicació amb l'home" (Arnau 1983, 679).

[729] En el "bestiolari" inèdit, publicat a cura de Joaquim Molas a la *Revista de Girona* (núm. 157, abril, 1993, pàg. 72-75) trobem un gat víctima de la manca de llibertat, que li desitja no estar tan ben atés:

Gat
Tinc la cua molt senyora
i el pèl m'ondula nevat,
però em veden el terrat
perquè, diuen, «és d'Angora».

Faig vida d'anacoreta,
i el lluç, me'l donen bullit.
Hec amb la pota el mosquit
i embullo el fil i la beta.

Ja m'agrada aquesta vida
una mica esmorteïda
i queixar-se és de mal gust.

Però a vegades voldries
fer-te amb gats sense manies
que et donessin un disgust.
(*Revista de Girona*, 157, pàg. 75)

desenvolupament corresponent dels fets i les reaccions de les persones que hi participen. Els personatges entren en crisi a partir de la seua limitació per tal de canviar l'entorn on es mouen. Carme Arnau (1979, 28) defineix aquesta crisi, comuna als protagonistes de les primeres novel·les, com a *bovarysme* ("mentida romàntica"), una manera d'entendre la relació amb l'exterior que roman en l'adolescència dels protagonistes rodoredians de les novel·les de maduresa; aquestes són les paraules d'Arnau:

> Hi podem veure com uns personatges obsessionats per uns somnis i unes esperances que la classe burgesa o petitburgesa a què pertanyen els ha permès de concebre, tot i prohibint-los, paradoxalment, de realitzar-los, són el centre de la novel·la; i els personatges atacats de *bovarysme* no saben o no s'adonen que llur pròpia imatgeria mental fa de pantalla entre llurs persones i la vida social real. (1979, 29)

En aquest sentit, entre aquests protagonistes hem diversos punts de coincidència:

1. No sempre tenen llibertat d'acció, la societat els oprimeix.
2. Només són lliures en el terreny dels sentiments, en les sensacions i les seues manifestacions.
3. En la vida quotidiana només poden expressar el seu caràcter més particular a l'hora d'exterioritzar els sentiments.

A partir de les observacions que hem fet en els textos estudiats, podem establir que Mercè Rodoreda hi concep dos mons diferenciables en els individus: l'interior i l'exterior, el cos físic i l'*ego*, el suport material i el pensament, el jo extern i l'ànima. Els sentiments que expressen els personatges de l'escriptora afecten les dues esferes d'intel·ligibilitat, així ho podem observar per exemple en ~~UD~~: "Té fred. Molt de fred. Fred *al cos* i *a l'ànima*. Fred als ossos. Un esgarrifament el sacseja i es troba aixafat, las;

però no pot abandonar-se al pessimisme. (pàg. 105)". Aquests protagonistes es mouen, doncs, entre un món extern que els ofega[730] i un món intern que cerca constantment l'equilibri.[731] L'amor és, en la major part dels casos, la font del desequilibri. Així l'amor, procedent del món extern, és l'element que s'introdueix en l'afeblit interior dels personatges. La fugida de la realitat, l'alienació, és un recurs constant per a la defensa emocional.[732] El record i l'evocació es constitueixen, a partir d'aquest tancament, com a les úniques eines per retornar al punt de conflicte. Les persones narratives de Mercè Rodoreda estan permanentment en crisi. S'hi plantegen així situacions de solitud, d'esperança, de desesperació; moments difícils que potencien l'evolució psicològica personal del protagonista. En aquests primers textos, el dualisme, el dubte constant, creix i esdevé en el fil narratiu de la història. Malgrat tot, un tret comú pot definir els primers personatges de Mercè Rodoreda: contra les dificultats d'exterioritzacció, naix una forta personalitat localitzada en l'interior. L'autora ens manifesta la seua fortalesa interior amb acurada descripció psicològica, poques vegades física. En les novel·les estudiades, els mateixos personatges esmenten la complexitat del seu món més íntim, especialment de la seua expressió; així ho expressa la protagonista de ~~HNF~~: "És massa difícil, massa complicat, lluitar contra aquest *jo*, que és més fort que nosaltres, i a la qual és perillós de declarar-se enemic; es venja, i no ens deixa assaborir el que creiem haver guanyat en aquesta ficció de lluita que no sabem fer

[730] Giulia Adinolfi, en un article que dedica a l'estudi de les narracions de *La meva Cristina i altres contes*, també destaca el patiment dels personatges de Mercè Rodoreda: "Els seus personatges sofreixen, així, no pas solament en llur destí sinó en llur carn, la violència del món, un món esdevingut encara més indesxifrable, més obscur, més misteriós." (Adinolfi 1980, 16).

[731] La dificultat de relació amb l'exterior del personatge i el desequilibri constant entre dos pols d'actuació són dos recursos propis de la narrativa psicologista que intenta atraure el lector com a confident involuntari de l'angoixa del personatge literari. Com podem llegir en l'assaig d'Andrés Amorós *Introducción a la novela contemporánea* (1985, 109-115), aquestes dues característiques de relació entre els personatges són pròpies de la narrativa psicologista del nostre segle.

[732] D'una manera semblant es manifesten alguns personatges de l'escriptora anglesa Virginia Woolf. Les seues protagonistes femenines també tenen ganes de fugir, encara que només formulen el desig sense dur-lo a la pràctica. Vegem com s'ho planteja la senyora Ramsay, la protagonista de la narració *Al far* (1927): "L'horitzó li va semblar sense fi. Hi havia tot de llocs on ella encara no havia estat." (pàg. 79).

esdevenir espectacle." (pàg. 178). Els personatges de les primeres novel·les rodoredianes no tenen un equilibri intern, dubten sovint i senten angoixa pels problemes quotidians que se'ls plantegen.

És per tot això que el secret es converteix en un mecanisme de defensa enfront de l'agressió del món exterior.[733] Aquest és un dels factors més importants en la reafirmació i en la potenciació del món intern del personatge. La conservació d'informació provoca en l'individu un reforçament de la pròpia identitat. La comunicació entre els personatges es veu així dificultada, encara que el lector, receptor del missatge literari, coneix la veritat ocultada, bé pel monòleg del protagonista, bé pel narrador heterodiegètic de la història. D'aquesta manera els protagonistes es mouen sovint en un grau d'indefinició que augmenta les possibilitats interpretatives del lector[734]. El secret regeix les relacions amoroses dels personatges de les novel·les estudiades. És així com l'adulteri es perfila com l'estat preferit per molts d'aquests protagonistes, ja que permet continuar amb el matrimoni, convenció social establerta, i alhora donar eixida als impulsos de la llibertat de cada individu. El descobriment de l'adulteri, el trencament del secret, significa en molts casos la destrucció de la relació creada. D'igual manera podem entendre la repressió externa dels sentiments que adés hem destacat com a característica observada en aquests

[733] Josep M. Castellet, en *Els escenaris de la memòria*, a partir de la cita introductòria de *Mirall trencat*, destaca també el grau de secretisme de la mateixa escriptora: "*I honour you, Eliza, for keeping secret some things.* La Rodoreda anava més lluny que Eliza: guardava el secret de tot allò que la concernia, s'havia convertit ella mateixa en secret o, potser, fins i tot, en productora de secrets." (Castellet 1988, 31). Segons Castellet no és gens difícil considerar que, en el procés de creació dels personatges, l'autora els impregne amb les peculiaritats del seu tarannà, que en paraules de Castellet queda definit per la manera següent: "els anglesos, d'aquestes personalitats en diuen *secretives*, és a dir, éssers que han ocultat la seva intimitat darrera un mur que ningú no ha sobrepassat mai" (Castellet 1988, 31). D'una manera semblant, Maria Campillo i Marina Gustà, en l'estudi que fan a *Mirall trencat*, entenen que "el secret és el mòbil de l'acció novel·lística" (Campillo/Gustà 1985, 15). Marina Gustà, en un curs impartit en l'estiu de l'any 1995 a la Universitat de Girona, veu en aquest punt una clara influència de la novel·la gòtica i especialment de la temàtica romàntica del segle XIX.

[734] El misteri i el secretisme són també dos trets innovadors de la narrativa del nostre segle. Així podem entendre l'afirmació següent de Virginia Woolf: "Es lo que más me atrae: el misterio que nos envuelve a todos en un atardecer otoñal." (*apud* Amorós 1985, 40).

personatges. Dissimular els vertaders sentiments, tenir-los en secret, dóna un marge d'activitat i de llibertat a l'individu que facilita la seua activitat quotidiana. El secret és normalment valorat molt favorablement pels personatges; recordem, per exemple, els al·legats que en fa el protagonista d'~~UD~~ (pàg. 64 i 140). D'igual manera, els primers personatges rodoredians expressen el desig d'oblidar el passat per mitjà de diferents recursos:

a) La imaginació com a fugida. Un altre aspecte observat és l'aparició d'éssers ficcionals com a conseqüència en molts casos de la imaginació i de l'evasió mental dels personatges narratius d'aquestes novel·les. Destaquem, sens dubte, l'aparició de les Encantades, "dones d'aigua" fantasiejades per la Cinta, la "noia del molí" en ~~HNF~~ (pàg. 138). És interessant veure com la protagonista, a les acaballes de la novel·la, quan es veu afectada psicològicament, també les contempla.

b) Canvi de localització. La fugida física, el canvi de dimensions espacials és evident en les mateixes obres. Així ho manifesta la mateixa protagonista de ~~HNF~~: "Tot el meu delit era només anar-me'n, fugir: deixar enrera el que feia tants d'anys que havia caminat prop meu." (pàg. 76). També hem observat la protagonista de ~~DH~~ (pàg. 36) com s'expressa d'una manera semblant: davant dels problemes, la millor solució és la fugida, deixar tot el que es té i començar una nova vida; dins de la mateixa novel·la, l'amant de Teresa decideix igualment anar-se'n una vegada es trenca la relació entre tots dos (~~HNF~~, 183).

c) La mort i el suïcidi com a fugida. En les primeres novel·les, una de les manifestacions més singulars del desig d'escapar-se de la problemàtica més immediata és el recurs del suïcidi.[735] La

[735] Carme Arnau en un article referit a la segona edició de *Vint-i-dos contes* de l'any 1974, esmenta el suïcidi com un tret característic de l'autora: "El suïcidi com a temtació era ja present a les novel·les anteriors de Mercè Rodoreda (*Aloma*, *Del que hom no pot fugir*) i serà reprès d'una forma magistral a

tendència cap a la mort és una voluntat no sempre assolida per les protagonistes de Rodoreda; no obstant, només amb la formulació d'aquest desig, se senten alleugerides de la sensació que ha provocat el conflicte.[736] Així podem veure especialment els pensaments de la protagonista de la novel·la ~~HNF~~ (pàg. 161), que organitza fins i tot el seu suïcidi (~~HNF~~, 193).[737] És interessant veure que justifica la seua mort amb la impossibilitat de fugir de la situació establerta: "Abans de matar-me escriuré una carta a ell; li diré que no el puc oblidar; li diré que sóc bona, i que mai no sabrà fins on ho sóc..." (~~HNF~~, 194). Els protagonistes de Mercè Rodoreda presenten, segons hem vist, un sentiment contradictori d'atracció i de respecte alhora sobre la mort[738]. La mort és, doncs, per a Rodoreda la fi del món físic, però també l'esperança d'un inici posterior. *La mort i la primavera* sintetitza així l'acabament de la producció que inicià amb ~~DH~~, ~~HNF~~, ~~UD~~, ~~CM~~ i ~~AM~~, on el desamor i la mort conclouen les novel·les, i que acaba amb *Mirall*

La plaça del Diamant." (Arnau 1974, 106). Això és, el suïcidi, una possibilitat contemplada pels protagonistes rodoredians, "una temptació o sentiment difús d'acabar amb tot, de desaparèixer d'aquest món, del qual no ens pot venir res de bo" (Arnau 1974, 106). Giuseppe Grilli en l'article "Estructures narratives de Mercè Rodoreda" fa una reflexió interessant sobre el tractament del suïcidi a la narrativa de l'autora. El relaciona amb l'actualització contínua del mite de l'iniciat, com un viatge al regne dels morts, un tema propi del romanticisme i del decadentisme (Grilli 1972, 39).

[736] D'una manera semblant s'expressa també la jove aïllada de *Laura a la ciutat dels sants* (1931) de Miquel Llor. La pressió que rep d'una societat conservadora la porta al desig esmentat: "La mort! ¿Per què la mort no se l'emportarà d'una vegada, ja que no serveix per a viure entre la gent?" (pàg. 182). L'impacte de *Laura a la ciutat dels sants* en Mercè Rodoreda va ser gran. Ella mateix ho confirma en el llibre que escriví junt a Delfí Dalmau, *Polèmica*; vegem-hi el comentari: "és una de les més belles novel·les que he llegit. A mi, com a dona, m'enamora, com degué enamorar-se'n l'autor, la Laura, massa susceptible, excessivament bona, no gens maliciosa, que no va saber emmotllar-se a una vida i a uns costums estranys al seu temperament, i que no va saber d'ésser feliç." (pàg. 83).

[737] Recordem l'exclamació de Teresa en ~~DH~~: "Que bonic per al suïcida l'instant de suïcidar-se!" (pàg. 20). Joaquim Poch i Conxa Planas observen que l'obra de Rodoreda "és plena de fantasies sàdiques" (1987, 222), és a dir, de desitjos inconscients dels personatges cap a la mort forçada; per als autors, la possibilitat del suïcidi és una materialització més d'aquests desitjos "massoquistes" de l'escriptora. Una interpretació que no ens sembla adequada, ja que entenem que entre el text literari i l'autor hi ha una certa distància que aïlla les possibles dèries d'aquest últim.

[738] De la mateixa manera la concep el protagonista de la novel·la de Thomas Mann, *La muntanya màgica* (1924), Hans Castorp: "La mort és digna de respecte, com el bressol de la Vida, com en el si de la renovació. Però oposada a la vida i separada d'ella es converteix en un fantasma, en una carassa o en una cosa pitjor encara, ja que la mort presa com una potència espiritual independent és molt depravada; el seu atractiu pervers és indubtablement molt fort, i la pèrdua més espantosa de l'esperit humà seria sens dubte voler simpatitzar amb ella." (*La muntanya màgica*, pàg. 203).

trencat, Quanta, quanta guerra... i *La mort i la primavera*, on l'acabament de l'amor no venç els personatges i la mort és vista com l'inici d'una altra existència.

d) La religió com a fugida. Hem trobat a les novel·les un altre mecanisme emprat per tal de resoldre les crisis creades en les relacions dels personatges. La religió, com a fet cultural de la nostra societat, ofereix un recer tranquil davant de situacions de desequilibri. El context de les novel·les que estudiem manifesten la vigència de la imagineria religiosa en el moment. Els protagonistes sovint citen estampes conegudes, com podem entendre en diversos fragments de ~~DH~~[739] (pàg. 79). Segons assenyala l'estudiosa Carme Arnau en la biografia de l'autora, el referent d'aquestes imatges pot trobar-se en la mateixa experiència de l'escriptora: "La religió que es vivia a l'època, intensament, amb estampes de sants bondadosos i representats ingènuament, encarnats en figures d'una perfecció i bellesa ideals, amb prodigis i fets sobrenaturals, degué ajudar-la eficaçment en la creació d'un ambient màgic: l'àngel de la Guarda, el Sagrat Cor..." (pàg. 17). Dintre de l'òrbita de la imagineria religiosa, cal destacar el passatge bíblic del paradís, que apareix gairebé en totes les narracions que hem estudiat. Vegem-ne alguns exemples:

> -Quan Déu Nostre Senyor col.locà Adam al Paradís, va dir-li: -Noi, aquí el tens, teu és i fes-ne el que més et convingui; puja, baixa, corre, camina, vola...- i Adam satisfet i enlluernat, estengué les ales: unes ales grans, gruixudes, amples com les de cent àligues juntes, blanques de puresa i amb unes plomes llargues, fines, ben ajustades que ni el vent més fort no hauria pogut passar per entremig. Quines ales!... i com les hi va

[739] Veg. ~~HNF~~, 79.

> plomar... qui? La dona! Ella el plomà i au! fora del Paradís. Pobre Adam! Pobre món! Pobra humanitat! [...] Eva... Eva... és la culpable... És el destí... llegiu la Bíblia... (~~HNF~~, pàg. 101-103)

Aquest fragment s'insereix en el debat entre la protagonista i l'italià nouvingut, Cèsar, que serveix per a argumentar les postures contràries sobre la condició de la dona en la societat.[740] ~~UD~~, escrita en el mateix any, també fa ús semblant:[741] "Temps era temps. Adam lliurà una costella perquè fos feta Eva. Eva pecà, però amb el pecat es guanyà la penitència." (~~UD~~, 150). A partir d'aquest fet de l'Antic Testament, com recorda el protagonista de la novel·la, Ramon Rampell, el retor fa el sermó del casament, on trobem una altra escena interessant que ens recorda també el moment del judici final: "Com més aguantareu més premiats sereu. El premi el trobareu a dalt. Us serà ofrenat per un àngel que us el presentarà en safata de núvols..." (~~UD~~, pàg. 151). La ironia de l'escriptora que denuncia el casament dóna forma a un moment bàsic del cristianisme. Amb el tractament de la història del paradís, l'autora vol destacar especialment l'inici del pecat amb l'actuació d'Eva, fet que ha sigut la base de les crítiques masclistes a la igualtat de la dona al llarg de la història. En general, els

[740] En les obres de Rodoreda la dona és, per tant, moltes vegades víctima dels homes. Angela Bianchini, responsable de la versió italiana d'*El carrer de les Camèlies*, sintetitza en el pròleg el tarannà de les heroïnes rodoredianes de la manera següent: "Affano, ansia e ostinazione costituiscono il nucleo duro e centrale della narrativa della Rodoreda, localizzati profondamente nel cuore delle sue eroine, così accecate, tuttavia dal loro stesso ritmo di vita da non riuscire a vederlo, nonché comprenderlo. Queste donne confondono l'aprirsi e il chiudersi delle porte della vita con gli stessi battiti dell'amore." (Bianchini 1991, 8).

[741] És interessant destacar que Rodoreda encapçala tres capítols d'~~UD~~ amb tres cites d'*El paradís perdut* (*Paradis lost*, 1667) de l'escriptor John Milton, que l'autora canvia de nom (George Milton), un poeta anglés del segle XVII caracteritzat per la defensa del republicanisme i del puritanisme cristià, que representa en aquesta obra el desig renaixentista de restaurar el teatre dels grecs. Hi presenta un Adam protagonista nascut per a la contemplació i el coratge. Sembla un bon paral·lel literari del protagonista masculí de l'obra de Rodoreda.

protagonistes de les novel·les rodoredianes d'abans de la guerra presenten una certa atracció per la religió que els alleugereix del sofriment a què estan sotmesos.

e) Les transformacions físiques i psíquiques. En referència al desig de canvi i de fugida,[742] hem d'entendre les al·lusions de les heroïnes rodoredianes d'aquestes novel·les a les pròpies transformacions i metamorfosis.[743] La primera protagonista de Mercè Rodoreda manifesta la seua voluntat en convertir-se en home (~~DH~~, 59). Aquest desig es localitza dins la identificació que es fa de la problemàtica personal amb la condició de dona. Elles creuen que convertint-se en homes podran lluitar contra les injustícies[744]. Amb tot, en les primeres narracions de l'escriptora, els personatges no trascendeixen els seus desitjos de tranformació en un altre ésser o objecte. Els personatges només es transformen en el camp de la imaginació. Així es pot entendre la transformació en lluna de la jove de ~~DH~~ (pàg. 43). Un dels casos més paradigmàtics observats és el del protagonista d'~~UD~~; Ramon Rampell davant els problemes que se li plantegen imagina la seua

[742] N. Berbis i M. J. Simó (1995, 109): "El procés d'estranyament, en el cas de Rodoreda, pot arribar a la transformació física del personatge.".

[743] La metamorfosi en les publicacions de Mercè Rodoreda s'entén, en paraules de Ángeles Encinar en l'article "Mercè Rodoreda: hacia una fantasía liberadora", com a la "vía de acceso favorita hacia la evasión. Ante su impotencia para transformar o vivir adecuadamente en el mundo, los personajes no ven otra opción que la autotransformación" (Encinar 1986, 5). En la mateixa línia interpretativa hem de considerar l'escena d'~~UD~~ en la qual el protagonista regressa als deu anys (~~UD~~, 95-96). És un bon exemple de transformació psicològica temporal que altera l'edat real del personatge per a reviure la infantesa, l'època daurada per als individus rodoredians. El retorn al passat del protagonista de la narració de l'any 1934 és producte de la barreja de la ficció, del pensament i de la realitat. L'home pertany a la realitat i exerceix la facultat de pensar, però la ficció, el moment passat, es fa real, s'actualitza. És d'aquesta manera com el personatge s'aliena del conflicte i del desequilibri del moment actual.

[744] Aquest fet ens recorda l'*Orlando* (1928) de la V. Woolf, paradigma literari de la transformació home/dona per tal d'entendre el món complex dels sexes. La influència dels models literaris d'alguns escriptors europeus en l'obra de Rodoreda i altres escriptors del moment és esmentat per Maria Campillo (1998, 140) com una conseqüència directa de la política de traduccions i per la funció exercida per la crítica en aquella època.

transformació en un infant (~~UD~~, 95-96), en un vegetal[745] (~~UD~~, 165) o bé en un vell (~~UD~~, 197).

Com veiem, la conflictiva edat adulta provoca que els personatges consideren la infantesa com una època de felicitat. Segons hem pogut llegir als estudis biogràfics fets sobre l'autora, la infantesa fou determinant per al desenvolupament de la Rodoreda persona i escriptora, per la companyia de l'avi malalt i per la no consciència de les responsabilitats del món dels adults[746]. Però encara que l'evolució actual dels esdeveniments és contrària als protagonistes de les novel·les, no aturen gairebé els seus efectes. Es mostren, doncs, resignats envers una realitat que no els satisfà. Així les dues protagonistes de ~~DH~~ i ~~HNF~~ no poden fugir de la relació amorosa que ja no desitgen. La insistència de l'home respectiu fa trontollar la seua voluntat. És així com l'autora contraposa l'esperit dinàmic i amb iniciativa dels homes davant de la manca de decisió de les dones; Ramon Rampell serà l'excepció, en presentar trets propis d'aquest tipus de dona.[747] Ells són decidits, arrogants i segurs de si mateixos; elles són febles i poc segures en

[745] El fet ens recorda el passatge de l'inici de *Quanta, quanta guerra...* on Adrià Guinart vol també convertir-se en vegetal. És una reacció lògica infantil producte de la gelosia que sent per la nova germana nascuda: "I a la nit, em vaig plantar. Després de fer un sot molt fondo al peu de l'avellaner, m'hi vaig ficar i em vaig cobrir de terra fins als genolls. Havia dut la regadora plena d'aigua i em vaig regar. Volia que em sortissin arrels: ser tot branques i fulles." (*Quanta, quanta guerra...*, 31). Adrià inicia així un camí de perfeccionament que Rodoreda representa al·legòricament amb l'avellaner com a model de transformació. Com bé diu Mariàngela Vilallonga en el suggerent article "Els arbres, Romanyà i Mercè Rodoreda", "els déus de l'Olimp eren massa lluny perquè l'escoltessin i l'Adrià no ho va aconseguir, no va tenir la sort de Dafne, ni la de Ciparissus, la metamorfosi no es va produir i el noi va començar el seu viatge iniciàtic, a la recerca de la seva Ítaca, i va passar el viatge volent ser arbre." (Vilallonga 1993, 88).

[746] En les tres biografies que s'han publicat de l'autora s'esmenta aquesta afirmació; aquestes són les pàgines: Mercè Ibarz, pàg. 23-29; M. Casals, pàg. 25-63; C. Arnau, pàg. 11-26.

[747] D'igual manera trobarem personatges semblants en la narrativa de l'autora. Així, l'adroguer Antoni de *La plaça del Diamant* és l'exemple més evident de la felicitat que significa per a les heroïnes rodoredianes envoltar-se d'éssers mancats de la seua masculinitat. Esguerrat per la guerra, l'adroguer demana el matrimoni de Natàlia-Colometa, que accepta finalment. La protagonista supera així els desequilibris interns plantejats a partir del primer matrimoni. Si Quimet representava la masculinitat ofensiva de la dona, Antoni significa l'equilibri que representa l'androginitat; el sexe lluny de l'equilibri emocional. Els últims textos de l'autora aprofundeixen en la caracterització andròginа dels seus personatges, ens referim bàsicament als protagonistes de *Quanta, quanta guerra...* i de *La mort i la primavera*. Vegeu C. Arnau "Androginime o perfecció" dins de *Miralls màgics* (1990, 149-156). L'estat ideal d'androginisme en la narrativa de Rodoreda és apuntat per Geraldine Nichols en l'article "Mitja poma, mitja taronja: gènesi i destí literari de la catalana contemporània" (1988, 132).

la seua actuació. El silenci i la fugida és l'única manifestació que duen a terme. La definició que la dona de Ramon Rampell fa dels dos membres del matrimoni s'ajusta perfectament a la imatge oferida en la resta de les novel·les (~~UD~~, 92-93). D'una manera semblant s'estableixen els rols entre els personatges de ~~CM~~. Davant del misteri establert, elles (Rosa, Violeta, Lady Body, Semíramis) es mostren poc decidides i temoroses, fins i tot Lady Body, la vídua, presenta com a única reacció desmais esporàdics. Per contra, ells mostren una iniciativa més activa: Marià Frena duu inicialment la investigació, Xavier Corrua i Vessex Boy atenen els temors de les dones, Joan Encunya crida un detectiu professional, Xun-Li col·labora en el projecte de Marià i Rut, etc.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Davant de l'avanç implacable del temps, no fan sinó intentar recrear moments del passat —de la infantesa, principalment— i intentar aprofitar al màxim el moment present. Igualment, en relació a la concepció de l'amor, es troben abocats a una situació d'adulteri o de conflicte amorós amb una tercera persona —una característica observada en tots els protagonistes de les quatre novel·les—, però finalment, a causa del propi destí o per la resistència personal, la nova relació amorosa es trenca, de tal manera que tot torna a la situació inicial. Tot açò troba el seu origen en la insatisfacció que senten gran part d'aquests protagonistes dins de la seua relació estable; pensem sobretot en el matrimoni de Teresa (~~DH~~) i de Ramon (UH). Observem també que, malgrat trobar-se en una edat fèrtil, cap de les dones protagonistes ha estat mare, només la primera d'aquestes enyora en un fragment la possibilitat de tenir fills. Com hem vist, el sentit religiós de la vida els dóna moltes vegades consol envers les situacions d'angoixa, un sentit que provoca igualment el respecte en tot moment per la *parella oficial* de l'amant, en el cas de ~~HNF~~ i d'~~UD~~.

Podem observar-hi una certa crítica a algunes convencions socials de la burgesia,[748] especialment centrada en el matrimoni equilibrat com a base de la societat. Gran part de les narracions ens mostren famílies benestants, on el fals equilibri existent es trenca amb la vinguda d'un nou personatge,[749] a partir del qual es crea l'engany i la possibilitat de trencar amb el matrimoni. Amb això podem veure un atac a la família, "cèl·lula burgesa per excel·lència" (Arnau 1987, 94), en la mateixa línia que passa en les novel·les de Carles Soldevila o de Francesc Trabal: es critica la burgesia urbana barcelonina per no saber adaptar-se a les noves situacions europees: bon gust, culta i civilitzada (Arnau 1987, 88). A l'igual que en algunes obres de Soldevila, pensem sobretot en *Valentina*[750] (1933) o en *Moment musical* (1936), l'eix central de la novel·la és el debat dels protagonistes entre el bé i el mal, per guanyar finalment el primer en el cas de Rodoreda i el segon en el cas de Soldevila. Hi ha, per tant, un *desig noucentista* d'ensenyar, voluntat d'influir en la burgesia autòctona (Arnau 1987, 89). Podem entendre aquesta crítica com un mecanisme de l'autora per captar l'atenció d'un lector urbà, normalment femení, preocupat pels conflictes generats al si de la família. Així, les protagonistes de ~~DH~~ i ~~HNF~~ denuncien

[748] Segons assenyala Andrés Amorós (1985, 205), aquest és l'objectiu final de la novel·la com a gènere: el reflex de la societat: "La novela es, desde luego, una creación individual, pero está destinada a una colectividad (público), y esto plantea importantes problemas históricos, políticos, políticos, sociales, económicos." Com afirma Amorós aquest és un element característic de la narrativa del segle XX, enfront de l'immobilisme preconitzat pels textos anteriors. La narrativa psicologista que s'origina en els anys 20 crea una anàlisi intel·lectual complexa i crítica de les actituds socials convencionals per tal de fer-les evidents al públic i poder acabar amb aquelles que desequilibren l'ésser humà. Al nostre entendre, aquest és un dels objectius bàsics de l'estructura narrativa de Mercè Rodoreda.

[749] En diverses obres literàries dels anys 20 i 30 trobem personatges que veuen alterat el seu equilibri per l'aparició d'un nou personatges per qui se senten atrets. Aquest és el cas de Hans Castorp, el protagonista de *La muntanya màgica* (1924) de Thomas Mann. El coneixement de la conflictiva Carolina Stoehr desequilibra l'evolució encetada pel protagonista Hans Castorp ("Tot açò no era seriós i afavoria molt poc les aspiracions espirituals de Hans Castorp.", pàg. 301). Encara és major l'empremta que deixa la senyora Clawdia Chauchat, anomenada a la novel·la Mme. Chauchat, en Hans Castorp, qui es desequilibra en contemplar-la (pàg. 292). En la narració, l'intel·lectual Settembrini avisa el jove de la perjudicial influència de Mme. Chauchat, ja que la dona sembla Lilith, la primera dona d'Adam per a la tradició hebràica (pàg. 329). D'una manera semblant li succeeix a Ramon Rampell, en ~~UD~~, després de conéixer la futura estimada: " Ell tingué la sensació, en baixar l'escala, d'ésser Adam en persona, llançat del paradís, amb Eva que s'hi quedava. El pecat original el perseguia i li queia al damunt fent-li lent el caminar." (~~HNF~~, 36).

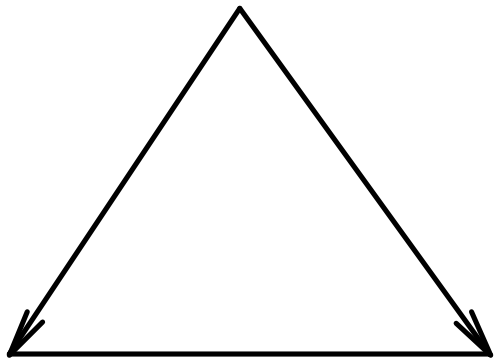
[750] Recordem que Rodoreda es refereix a la novel·la en l'entrevista que fa a l'autor en la revista *Clarisme* núm. 14, 20.01.34 (Muñoz 1992, 543).

el sentit masclista dels homes, que es manifesten al seu torn contraris a la lliure decisió de les dones.[751] Només el protagonista d'~~UD~~ es mostra respectuós envers les decisions de les dones. Per contra la seua muller actua com a agent repressor, de la mateixa manera que el jove passant de ~~DH~~ i el tutor de ~~HNF~~, cap a la seua parella. Amb l'excepció d'~~UD~~, les dones es presenten, doncs, com a víctimes de l'acció dels homes; Carme Arnau veu que "la funció de l'home és la de culpable, i per tant, de «dolent», mentre que la de la dona ho és de víctima" (1979, 26). No obstant això, entre els protagonistes de les novel·les s'hi estableix una certa relació de complementarietat que possibilita l'inici de la nova relació amorosa: hi ha una atracció mútua, amb un alt component eròtic, que provoca el trencament de l'equilibri dels protagonistes.[752] La tercera persona, vinculada sentimentalment amb el/la protagonista principal, es manté aliena a aquesta atracció, de tal manera que fins i tot la desconeixen; ens referim a la situació secundària de l'home de Teresa (~~DH~~), la dona del tutor de ~~HNF~~ i la dona de Ramon (~~UD~~).[753] La relació amorosa d'aquestes narracions coincideix plenament amb les establertes entre els protagonistes de les novel·les vuitcentistes:[754] hi ha un personatge principal, normalment una dona, que es troba immersa enmig d'un triangle amorós d'una manera que sembla involuntària, ja que la decisió que puga prendre respecte a la situació creada no importa. La protagonista es balanceja constantment
entre els altres extrems del triangle, el marit oficial i l'amant. Aquest esquema s'hi repeteix en tots els textos estudiats, si bé en ~~CM~~ el triangle amorós no és el centre de l'argument desplegat. La figura següent

[751] Recordem la crítica que Teresa, en ~~DH~~ (pàg. 48-49), fa als sermons rebuts a l'església quan tenia deu anys, on es preconitzava la submissió de la dona en la societat.
[752] La cita introductòria de ~~HNF~~ defineix la voluntat de Rodoreda per donar protagonisme al nou amor que senten els personatges: "Les grans passions són malalties sense esperança; allò que podria guarir-les les fa, encara, més perilloses." (Goethe, *Les afinitats electives*; ~~HNF~~, 4)
[753] Vegeu la nota 523.
[754] Vegeu Manuel Jorba, "El romanticisme" (1986, 77-122).

representa la relació tripartita establerta entre els protagonistes de les novel·les:

PROTAGONISTA: Teresa / ella / Ramon Rampell / Rut, Semíramis



LA PARELLA OFICIAL:
el marit
la muller del tutor
la muller
el banquer Joan Encunya
el ballarí Vessex Boy

L'AMANT:
el jove passant
el tutor
la jove de l'habitació 13
l'escriptor Marià Frena
la vídua lady Body

Malgrat tot, en aquestes novel·les venç finalment la concepció tradicional del matrimoni; Carme Arnau (1979, 33) confirma la imposició final de la vida burgesa i moralista després de nombroses vacil·lacions. En ~~CM~~, per contra, les noves situacions amoroses creades són observades per l'altre membre de la parella; ens referim, per exemple, a l'oposició de Semíramis cap al flirteig entre Lady Body i el seu estimat Vessex Boy, o a l'oposició del banquer envers la relació existent entre Rut i Marià Frena, etc. En tots els casos l'home és normalment qui duu la iniciativa en l'acció amorosa, la qual cosa provoca la denúncia de les dones a la iniciativa sense mesura dels homes. Les relacions amoroses relatades en les quatre novel·les són en tot moment respectuoses i mesurades, que es concreten en imatges carregades

de romanticisme (passetjos, abraços, mocadors a terra, converses creuades, etc.). No obstant això, sovint apareixen citacions o representacions de dones decidides que trenquen l'estereotip de la dona fràgil: Pavlova, Carlota Corday, Mme. Roland, Cecile Sorel, Joan Crawford (~~DH~~), la dona de Ramon Rampell (~~UD~~), Semíramis, Lady Body, Rut (~~CM~~). En les denominacions dels personatges hem observat també una certa tendència a comparar-los amb personatges literaris o històrics: en ~~DH~~, Cyrano de Bergerac (la minyona de la fonda), Lucrècia Bòrgia (Teresa); en ~~UD~~, Samsó (Ramon), Salomé (l'amant); en ~~CM~~, Carles Baudelaire, Ulisses (Vessex Boy), Safo, Messalina, Lais, Calipso, Leda (Lady Body), etc. Un altre tret que hem distingit en la relació amorosa entre els protagonistes és la intensitat del primer amor. Encara que hi haja una relació posterior, sempre es busca el record anterior.[755] L'adulteri, l'amor *il·legal*, per la intensitat que comporta, naix com a actualització del primer enamorament. L'enyor del primer amor i la seua materialització en l'adulteri és un dels grans secrets que conserven els protagonistes de Rodoreda.[756] N'hem trobat exemples en les quatre novel·les:

a) Teresa manté el secret dels amors amb el jove passant. Enyora els primers moments amb el marit.

b) La protagonista de ~~HNF~~ ha deixat la ciutat per tal d'intentar trencar la relació amb el seu tutor. Podem pensar que ella ha marxat per mantenir el secret amorós en el seu entorn familiar. Enyora la felicitat de la infantesa, abans de quedar òrfena.

---

[755] Aquest no és un tret exclusiu de la nostra escriptora; diversos autors al llarg de la història de la literatura universal se n'han fet ressò. Podem veure l'exemple d'una novel·la actual, *La història particular d'un noi* d'Edmund White (1982), on el jove protagonista ens fa una afirmació semblant: "Diuen que les primeres experiències o les que són de passada no són reals, però jo considero que l'únic amor és el primer. Més tard, notem que plana la seva ombra efímera al llarg de tota la vida, uns breus ecos del tema original en una obra que es converteix cada cop més un desenvolupament global, l'elaboració mecànica d'un cànon enrevessat amb massa parts." (pàg. 47).

[756] L'adulteri és en definitiva un dels grans temes de les narracions catalanes psicologistes dels anys trenta. M. Campillo (1998, 144) ens recorda quines obres destaquen en el seu tractament: *Laura a la ciutat dels sants* (1931) de Miquel Llor, *Teresa o la vida amorosa d'una dona* (1932) de Carme Monturiol, *La vida d'Olga* (1934) de Xavier Benguerel.

c) Ramon Rampell manté en secret l'intent d'adulteri amb una jove. Retorna a casa amb el silenci més immediat. Recorda la felicitat dels primers moments del casament.

d) El secret de la relació entre Marià Frena i Rut, mòbil del misteri creat a la història, només es descobreix a les acaballes de la novel·la, com també la relació entre Vessex Boy i Semíramis. Els protagonistes enyoren constantment la felicitat de la infantesa.

Entre els personatges de les novel·les s'hi estableixen també diverses relacions antagòniques que completen la caracterització dels seus perfils. Pensem en el contrast apuntat entre Teresa i la xicota que el passant coneix a una granja de Barcelona o bé amb la minyona de la fonda (~~DH~~); en el paral·lel observat entre la protagonista de ~~HNF~~ i la jove boja, Cinta; en l'oposició de caràcters de la dona de Ramon Rampell i la jove estimada (~~UD~~). Normalment s'hi estableixen uns personatges secundaris que provoquen diverses reflexions en l'interior del personatge principal: l'enterramorts i l'apotecari de ~~DH~~, Cèsar o els propietaris de l'hostal en ~~HNF~~, l'advocat Paus o els amics del café de Rampell en ~~UD~~. El coneixement que tenim dels personatges secundaris és generalment indirecte,[757] en tenim notícia a partir de la principal veu narrativa —bé siga la protagonista (~~DH~~, ~~HNF~~), bé siga el narrador heterodiegètic (~~UD~~, ~~CM~~)—. D'aquesta manera els altres personatges són descrits en funció del subjectivisme focalitzador més enllà de la simple caracterització física o psicològica. Aquest recurs, que trobarem en textos posteriors de l'autora,[758]

[757] Sembla interessant assenyalar que, malgrat no trobar una caracterització de l'aspecte extern dels personatges, hi ha una intencionalitat de descriure els trets més bàsics de la seua part física, tot assenyalant-hi els aspectes més exagerats: alt, prim, gros, pàl·lid, etc. A més a més, els protagonistes sempre observen els personatges secundaris, normalment d'altres habitants de la ciutat o del poble, d'una manera grotesca i desagradable. Pensem especialment en els éssers descrits en ~~DH~~ o en ~~HNF~~.

[758] Sobretot en les novel·les escrites en primera persona, com *La plaça del Diamant* o *El carrer de les Camèlies*. Vegeu Pericay/Toutain (1996, 227) en relació a *El carrer de les Camèlies*.

contribueix sens dubte a situar el punt de vista narratiu al llarg de la novel·la.

Així, podem observar que hi ha uns personatges principals que duen el major pes de la narració, que troben un contrapunt amb els secundaris, que actuen com a actants fonamentals del relat. Els personatges menors esdevenen bàsics en la configuració i expressió concreta de les individualitats representades pels protagonistes. Resulten plenament interessants els diversos personatges amb caire simbòlic que apareixen en ~~HNF~~:[759] la boja Cinta,[760] la mosseta coixa, les Encantades, els veïns, etc., que no fan sinó potenciar l'expressivitat del decaïment de la protagonista. En base a la interacció amb els altres personatges i amb el medi que els envolta, els protagonistes presenten una sèrie de transformacions producte del procés evolutiu del seu perfil psicològic. Es tracta d'un canvi intern que provoca el trencament final dels personatges realitzat a la fi de les novel·les. Aquestes transformacions són a penes destriables en ~~CM~~. D'aquesta manera, els protagonistes lluiten contra els elements

[759] La novel·lística de Mercè Rodoreda, especialment en les últimes obres publicades, ofereix un bon grapat de personatges secundaris simbòlics, especialment en *Quanta, quanta guerra...* i *La mort i la primavera*. Són éssers que acompanyen els protagonistes i que deixen una empremta determinada en l'evolució d'aquests individus. Alguns personatges de ~~HNF~~ són un precedent interessant dels individus fantàstics de textos posteriors. La importància d'aquests individus és ben significativa, ja que condicionen, com hem dit, l'evolució del protagonista d'aquests tres textos. Especialment significativa és la interacció entre el jove protagonista de *Quanta, quanta guerra...* i els personatges secundaris de la història; Adrià Guinart complementa la seua iniciació en la vida amb les experiències i els missatges de les noves persones conegudes. Els personatges ficcionals que omplin l'espai narratiu de textos tan distints com ~~HNF~~, *Viatges i flors*, *Quanta, quanta guerra...* i *La mort i la primavera*, es troben escassament definits i relegats a un segon plànol que els impedeix presentar accions individuals. El lector coneix només el passatge breu en el qual s'hi relaciona amb el/la protagonista, no són, per tant, individus dinàmics amb iniciativa pròpia. Presenten un caràcter asexuat i escassament defnit. Aquest recurs és emprat, segurament, per a reforçar la importància de l'heroi o de l'heroïna en un món difícil, on se sent incomprés i sense cap altra iniciativa que la seua pròpia.

[760] La noia del molí de ~~HNF~~ té un paral·lel interessant en la jove que presenta el "poble de la bruixeria" a l'anònim protagonista dels "Viatges a uns quants pobles": "Li recomano que vagi al poble d'allà baix, el veu? L'arbreda el tapa però està darrera mateix de l'arbreda, no el veu mig esborrat darrera dels fullatges?", em va dir una dona sense edat, tota de negre, amb faldilles amples, arrugades a la cintura, i amb la cara rodona emmarcada per un mocador molt ben lligat a sota del mentó. «Se'n quedarà enamorat.» I va fer una mitja rialleta." (*Viatges i Flors*, 26). La Cinta, a partir de les afirmacions de la gent del poble de ~~HNF~~, s'assembla a la "dona sense edat" del "Viatge al poble de la bruixeria": "A la primeria, en saber que no hi era tot, vaig embasardir-me; però em digueren que no temés res, que era molt pacífica i que no tenia gaires rauxes." (~~HNF~~, 25).

condicionats que els aboquen a la nova situació amorosa i que reforça finalment la seua independència personal. L'heroi s'ha alliberat simbòlicament de l'acció opressora del medi[761] i ha aconseguit una nova estabilitat interna, un final també característic d'algunes narracions modernistes.[762] Totes aquestes transformacions segueixen el model definit com a líriques involuntàries, en tant que no obeeixen a una acció directa dels personatges. L'escàs retrat físic i l'atenció oferida al perfil intern dels protagonistes d'aquestes novel·les ens fa concebre la figura de l'heroi literari: Teresa en ~~DH~~, la jove de ~~HNF~~ i Ramon en ~~UD~~ presenten una diferenciació considerable de la resta d'actants de la història i concentren la tensió i l'atenció del lector. Amb tot, Montserrat Casals ens avisa en *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura* que Teresa "inaugura una galeria d'heroïnes que no ho seran mai" (Casals 1991a, 82). Així mateix, aquests personatges són sotmesos a un procés evolutiu d'aprenentatge a partir de la interacció amb les altres persones i el medi que els envolta. A les acaballes dels relats es mostraran transformats i decidits a iniciar una nova vida a partir de l'experiència adquirida.[763] Aquesta evolució transfigurativa és l'autèntica protagonista de les novel·les, fins i tot en ~~CM~~, que supera així els objectius finals del gènere en què s'inclou. D'aquesta manera els textos de Rodoreda es localitzen en la tradició psicologista[764] dels narradors

[761] No obstant això, si atenem a la classificació de les novel·les que Georges Lukács fa a *Théorie du Roman* (1963), observem que les quatre novel·les d'abans de la guerra pertanyen al subgrup de "novel·les de l'idealisme abstracte", ja que en aquestes l'heroi és actiu però té una visió molt estreta del món on es mou; hi podríem també incloure *Jardí vora el mar*.

[762] Recordem els paral·lels apuntats anteriorment amb la resolució dels enfrontaments individu-societat representats per Ramonet/senyor Esteve en *L'auca del senyor Esteve* (1907) de S. Rusiñol, per mossén Llàtzer/feligresos en *Els sots feréstecs* (1901) R. Casellas o per Mila/natura en *Solitud* (1905) de V. Català; igualment interessants són els finals d'altres novel·les posteriors de la mateixa autora, com *La plaça del Diamant*, *El carrer de les Camèlies* o *Quanta, quanta guerra...*

[763] En relació al concepte d'heroi literari, confronteu B. Tomaševskij (1925; Sullà 1985, 40), A. Ortiz-Osés (1988, 61), J. L. Henderson (1964, 110 i 129-130), O. Rank (1981a, 112; 1981b, 105-113) i J. Villegas (1973, 69-77). Vegeu també una aplicació pràctica sobre els protagonistes d'altres textos de Rodoreda (*Quanta, quanta guerra...* i *La mort i la primavera*) en C. Cortés (1995b, 19-33).

[764] Vegeu els articles de Joaquim Molas "Mercè Rodoreda i la novel·la psicològica" (1969) i de Neus Berbis i M. Josep Simó "Benguerel i Rodoreda: la concreció de la novel·la psicològica a Catalunya" (1995).

catalans i europeus dels anys 20 i 30,[765] en atorgar una importància significativa a consideracions com les esmentades en ~~HNF~~ per la protagonista: "Veure'ns interiorment, i fer dels nostres sentits, i dels nostres sentiments, un espectacle que no pot interessar-nos perquè no ens ateny. Saber ésser espectador d'un mateix com si el nostre jo fos un monosíl·lab incomprensible, buit de significat..." (~~HNF~~, 177). En la *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda* (pàg. 37), Carme Arnau destaca l'interés exemplificador de l'autora en reflectir l'evolució psicològica de les seues protagonistes, especialment en ~~HNF~~,[766] on s'intenta generalitzar el desencís de les dones davant de situacions personals extremes; així el lector model dels anys trenta podia identificar-se més fàcilment amb una protagonista que presentava trets semblants als seus. L'escriptora vol narrar situacions humanes: descriu espais, conta fets ocorreguts que es completen amb l'expressió íntima i sincera dels protagonistes. Rodoreda tria personatges que mostren la seua preferència per les característiques interiors dels humans. Teresa, la jove protagonista de ~~DH~~ ens confirma aquesta preferència: "Té un aspecte molt agradable, però per a mi això no és cap qualitat; mai no qualifico les persones per llur aspecte exterior (pàg. 62)". Amb ~~DH~~ Mercè Rodoreda inicia unes històries centrades en uns personatges dels quals només coneixem les seues reaccions internes envers la problemàtica quotidiana. No importen els seus trets físics, interessa la seua manera de ser, el seu perfil psicològic. Rodoreda connecta així amb el corrent més important dels anys 20 i 30 de la literatura europea: la novel·la psicologista. Maria Campillo (1998, 140) observa que aquesta és "la tendència dominant durant l'època. Amb

[765] Neus Berbis i M. Josep Simó (1995, 105-106) confirmen que la novel·la psicologista significa una forta innovació en la literatura del segle XX, ja que construeix mons interiors complexos que s'amaguen darrere de fets quotidians.

[766] Carme Arnau hi distingeix així les protagonistes de ~~DH~~ i ~~HNF~~, ja que la primera exposa un cas de conflicte individual, i la segona, un exemple que pot generalitzar-se a les dones de l'època (1979, 37). ~~HNF~~ reflecteix la condició tràgica de la dona.

variants substancials de models i de factura, les novel·les de Miquel Llor, de Carles Soldevila, de Josep M. de Sagarra o de Mercè Rodoreda, entre molts d'altres, reflecteixen el món interior d'uns personatges". Mercè Rodoreda va abandonar el romanticisme imperant en bona part de la narrativa catalana del primer terç del segle per desenvolupar els postulats més importants de la narrativa psicologista desenvolupada en aquella època per diversos autors europeus. Marià Frena, el personatge escriptor de ~~CM~~, rebutja els antics plantejaments de la novel·la catalana i defensa les noves tècniques psicologistes:

> Amb objectivisme. Jo, senyors, novel·lista famós, he tractat en tots els meus llibres problemes amorosos. Les lluites polítiques, els errors fratricides, l'origen de la neurosi, els viatges submarins, la procreació dels pingüins, el descobriment de la pielitis, són temes que fins ara no m'han interessat. He procurat, només, d'aprofundir la psicologia amorosa, femenina i masculina: no sé si he reeixit; el poc èxit dels meus llibres em fa creure que sí. Cultivo la literatura amb el mateix fervor que el bacteriòleg cultiva cultius de monstruosos microbis. He de dir que, particularment, crec en l'amor. En l'amor individual. No en l'amor col·lectiu, és clar. L'amor de la col·lectivitat és una mentida, una blasfèmia. Crec en l'amor de dos. No de tres. (~~CM~~, 57)

Amb aquesta afirmació Rodoreda vol construir la imatge dels escriptors catalans de l'època que conviuen encara amb el desenvolupament literari del romanticisme. Aquest moviment és viu en el contingut de les narracions, en els temes, encara que es critiquen els seus postulats. La reflexió de Marià Frena ens evidencia la innovació que significa entendre la literatura com una professió, semblant a la dels científics, ja que creen un producte a partir de l'anàlisi de les reaccions humanes, representades pels

personatges. Sembla interessant destacar que l'al·legat fet en aquesta novel·la a favor del psicologisme i en contra del romanticisme no presenta un ressò en el to general de la narració; ~~CM~~ no és, en absolut, una novel·la psicologista. Amb aquestes idees volem evidenciar que la narrativa de Rodoreda es troba en una fase de canvi, ja que hi trobem un estil literari plenament heterogeni pel que fa a la presència de diversos elements relatius a corrents culturals ben diferents.

Pel que fa al a model lingüístic dels personatges, cal destacar la presència d'una llengua natural i directa que intenta reflectir el registre col·loquial on es mouen els diàlegs reproduïts. Rodoreda intenta oferir un model de llengua àgil, apta per a la literatura, com també ho intenten els escriptors d'aquesta època, encara que, al nostre entendre, la falta de professionalitat de l'autora provoca de vegades la coexistència d'expressions retòriques juntament amb fórmules típicament conversacionals. No obstant això, l'autora busca un model de llengua propi d'uns personatges urbans que viuen a Barcelona i que mostren un registre familiar amb diversos elements significatius pròxims al discurs oral.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

3.3 El cronotopo

3.3.1 L'espai de la història

~~DH~~ i ~~HNF~~ situen la seua història en un macroespai rural, la primera en un lloc pròxim a Barcelona, la segona, en les comarques de Lleida pròximes al riu Segre. D'una manera semblant succeeix amb ~~CM~~, que situa la seua acció en les proximitats de la capital, prop del riu Llobregat. ~~UD~~ és l'única que presenta una localització plenament urbana. En tots els casos, Barcelona és citada com un referent obligatori on es localitzen alguns passatges de la vida dels personatges. Barcelona es mostra com una ciutat moderna, dinàmica, atractiva per als seus habitants i plenament contrastada amb la tranquil·litat del món rural. El nom dels pobles, el macroespai genèric, és normalment anònim; hi tenim dades aïllades que ens facilita la seua localització aproximada, però l'escriptora ens omet més dades concretes. Tan sols Barcelona és esmentada com a tal, en un intent de voler contraposar contínuament el camp amb la capital, un lloc on es refugien alguns personatges, com és el cas de l'amant de Teresa en ~~DH~~, i d'on surten altres per tal de fugir del punt de conflicte, com és el cas de la protagonista de ~~HNF~~, qui troba simbolitzat el seu debat intern amb l'oposició ciutat/camp. Barcelona es veu com un centre d'acció que contínuament es renova, una imatge ben present en altres escriptors de l'època, segons hem esmentat anteriorment, com Carles Soldevila i Francesc Trabal.

En general, l'espai esdevé un marc d'actuació real que possibilita el desenvolupament dels protagonistes en una situació versemblant per al lector de l'època. Dins d'aquest se situen diversos microespais on es concreten aquestes actuacions. En primer lloc, cal destacar els habitatges

on hi viuen: la casa familiar de Teresa en ~~DH~~, l'hostal on s'allotja la jove de ~~HNF~~, la casa familiar de Rampell en ~~UD~~ i la casa de camp de Marià Frena en ~~CM~~. En segon lloc, també hi són presents microespais externs com les terres del marit de Teresa en ~~DH~~, el poble de ~~HNF~~, els carrers de Barcelona i l'hotel de la cita d'~~UD~~ i el jardí de ~~CM~~. Amb tot, és ~~UD~~ la novel·la més peculiar, ja que centra la major part dels seus esdeveniments en la gran ciutat i concretament en un microespai exterior que possibilitarà la recreació i la descripció d'un espai conegut.

D'aquesta manera l'espai narratiu de les primeres novel·les rodoredianes desenvolupa una **funció referencial** significativa que condiciona l'evolució posterior dels personatges. Dins d'aquesta funcionalitat podem destacar la relació d'alguns elements espacials amb la trajectòria biogràfica de l'escriptora.[767] Recordem els passetjos[768] de Ramon Rampell en ~~UD~~ o

[767] L'ús que es fa de Barcelona com a espai narratiu en aquestes novel·les és merament referencial. Hem de tenir en compte les previsions d'una teòrica de la literatura, Marthe Robert, en el llibre *Novel·la dels orígens i orígens de la novel·la* (1972), al voltant de la identitat real de les ciutats dels escriptors: "Mai és mesurable el grau de realitat d'una novel·la; no representa més que l'element d'il·lusió del qual el novel·lista vol servir-se." (Robert 1972, 20). Robert matisa així l'existència literària de la Praga de Kafka, el Londres de Dickens o el Sant Petesburg de Dostoiewski, que només tenen la realitat empírica de les obres en les quals voren creades. La Barcelona de Rodoreda pot també tenir aquestes prevencions, ja que és un element únic enquadrable només dins les seues novel·les. En aquest sentit, el referent real té un protagonisme particular en les narracions d'una escriptora. No obstant això, *La plaça del Diamant* és eminentment la novel·la de la Barcelona dels anys 30 i 40, l'època dels inicis literaris de l'escriptora. Vegeu M. Casals "La ciutat, una casa, un trencaclosques" (*El Temps*, 11-9-95). Joaquim Molas, en una conferència de l'any 1995 en la Universitat de Girona, anuncià que la Barcelona de l'escriptora no era la ciutat de les màquines i de la multitud, sinó la ciutat de les flors i dels parcs, dels elements més personals. L'espai narratiu rodoredià es crea a partir de les impressions que l'escriptora té de la seua ciutat natal. És en aquest marc real on es desenvolupen els personatges, fent ús així dels determinants urbans més pròxims i vivencials de l'autora.

[768] L'efecte relaxant de passejar pels carrers és una imatge emprada en diverses obres de l'autora. Així ho demostra Aloma, en ~~AM~~ (pàg. 126), o Natàlia, en *La plaça del Diamant* (pàg. 163), que caminen contínuament pels carrers de Barcelona. D'una manera semblant ho feu Rodoreda per les vies de París i de Ginebra, com podem llegir a les biografies fetes sobre l'autora. No obstant això, aquest és un element que podem trobar en moltes d'altres novel·les del nostre segle. Vegem un exemple significatiu en els personatges de Lawrence Durrell, concretament en la novel·la *Justine* (1960), narració en la qual el protagonista —com també en altres personatges— relaxa els seus pensaments —producte en gran mesura pels conflictes amorosos—, en el passeig o vagareig pels carrers d'Alexandria, on la història es desenvolupa: "m'alliberarà dels carrers de la ciutat que han començat a asetjar-me de tal manera en els últims dies fins i tot somnie que les recórrec en totes les direccions interminablement" (*Justine*, 227). El protagonista de *Justine* fuig ara de la ciutat i d'allò que significa per a ell (la fugida de l'amant Justine), vol acabar els passejos distrets pels carrers d'Alexandria i, per això, accepta una plaça de professor en l'Alt Egipte, ben lluny de la vida de la ciutat i els seus carrers. Els protagonistes de Henry Miller, un novel·lista que recrea les seues obres en espais eminentment urbans, també passegen pels carrers com una mena de

l'atracció de Teresa pels jardins i per les flors en ~~DH~~, una imatge present en la biografia de Rodoreda.[769] Els espais descrits de Barcelona obeeixen també al coneixement personal que l'autora té de la ciutat i que resulten ben significatius per a l'època en què hi visqué: l'Ateneu, el Liceu, les Rambles, el barri de Gràcia, el parc de la Ciutadella, la plaça de Catalunya, etc. És ~~HNF~~ la novel·la on l'espai es troba més minuciosament descrit, a causa segurament de la importància que aquest té en l'evolució final de la protagonista; l'espai és sotmés a una descripció procedent de l'observació de la dona que se sorprén dels contrastos amb la ciutat d'on prové, un indret al qual ell ha fugit per tal de retrobar l'equilibri emocional.[770] En general, els espais utilitzats responen també a l'objectiu esmentat: la versemblança. Aquesta sensació ve reforçada per distints recursos, entre els quals cal destacar la intercalació d'imatges de la vida quotidiana del moment en l'espai literari. Així, per exemple, abans hem vist com hi ha en ~~UD~~ moments de transposició del món real dins el món literari: reflexions sobre la situació política concreta (~~UD~~, 12 i 13), notícia de les revoltes anarquistes (~~UD~~, 31), lectura de diaris del moment (~~UD~~, 59), citació d'artistes (~~UD~~, 178), etc. La referencialitat de l'espai literari es concreta també en les citacions a ciutats i a països reals, un ús constatat en ~~DH~~ d'on cal subratllar la descripció que fa de la Pampa argentina (~~DH~~, 17-18) i de París (~~DH~~, 15-16), entre d'altres ciutats.

---

teràpia física. Aquest és una confessió del protagonista de *Tròpic de Càncer* (1939): "El goig més gran i era un goig molt rar, era caminar tot sol pels carrers: passejar pels carrers de nit, quan no hi havia ningú, i reflexionar embolcallat pel silenci." (*Tròpic de Càncer*, 78-79).

[769] Vegeu la nota 255. Carme Arnau (1992b, 27), en esmentar la importància del jardí en les preferències de l'autora, opina que "sovint fins l'ha convertit en l'escenari en què es mouen els seus personatges de ficció.".

[770] Encara que la fugida del món urbà familiar és un punt de desequilibri per als personatges rodoredians, hi ha quelcom que els empenta a donar el pas, un desig amagat que els fa anar endavant. Un altre paral·lel posterior el trobem en Maria, la coprotagonista de la novel·la inèdita *Isabel i Maria* (1991): "No podia pas quedar-me allí sempre, clavada a la paret per la por. Calia caminar, fer un esforç." (*Isabel i Maria*, 203).

La **funcionalitat narrativa** de l'espai narratiu d'aquestes novel·les presenta una forma de recorregut *boomerang*,[771] de tal manera que els canvis de microespais successius representen la tornada final al punt d'origen:

a > b > c > *n* (*n* > a)

A l'igual que en esquemes anteriors, cada lletra representa un microespai diferent. Es tracta, per tant, d'un espai de funcionament dinàmic que permet el moviment dels personatges al llarg dels diversos marcs definits:[772] les cases familiars, els carrers del poble o de la ciutat i les cases d'altres (hostals, hotels, etc.). Davant la contraposició que representen els nous microespais apareguts en les narracions, aquestes persones opten finalment pel retorn al lloc d'inici; la novel·la ~~CM~~ resulta ben significativa, una vegada resolt el misteri, tothom marxa a la seua casa.

La interacció espai-personatges ens duu a establir la **funcionalitat simbòlica** de l'espai en aquestes narracions. En general l'espai condiciona bona part de les actuacions d'uns personatges que troben en els indrets tancats, corresponents a l'àmbit familiar, un símbol del tancament, de la reclusió i de la soledat. Trobem així manifestacions d'angoixa i de patiment, contraposats als moments d'alliberament que representen els microespais exteriors, els carrers, els establiments públics, els jardins i la natura. Es materialitza simbòlicament d'aquesta manera l'oposició camp/ciutat esmentada anteriorment: el camp i els llocs tancats són contraris al ple desenvolupament dels personatges i la ciutat i els llocs oberts faciliten la seua lliure elecció. El camp desplega també una falsa imatge de pau i de tranquil·litat, recordem els inicis de ~~HNF~~, però finalment

[771] Confronteu Soler/Trilla 1989, 51-53.
[772] Confronteu M. Bal 1990, 104.

simbolitzarà el trencament de la pau interior dels protagonistes. El protagonista d'~~UD~~, que no abandona en cap moment l'ambient urbà, troba en la casa familiar el símbol de la font de repressió que en ~~DH~~ i en ~~HNF~~ representa el camp. La simbologia representada per l'espai de ~~CM~~ es redueix a una mera representació de la situació d'intriga i de misteri que es viu a la novel·la; el temps inestable de l'exterior es tranquilitza a mesura que es resol l'enigma plantejat de tal manera que esdevé un espai actant, en tant que procedeix a una autotransformació paral·lela als canvis de la història; d'una manera semblant succeeix en ~~HNF~~, on la natura canvia alhora que els personatges, com és l'exemple evident del canvi de l'aigua del riu que es mostra clara i neta a l'inici de la història, per acabar finalment tèrbol i embrutit.[773] És per això que hi podem destriar diversos elements del marc referencial que presenten una càrrega simbòlica significativa:[774] la lluna[775] i les estrelles i altres manifestacions físiques, com la pluja, són presents en moments de record i d'enyorament del passat en ~~DH~~, ~~HNF~~ i ~~UD~~; la nit presenta una forta simbologia, relacionada també amb el record en ~~HNF~~ i en ~~CM~~; l'aigua, especialment els rius,[776] són un mirall de l'evolució dels personatges (~~HNF~~); els insectes i els artròpodes representen la sensació de reclusió i de soledat en ~~HNF~~; els ocells són

[773] Vegeu Soler/Trilla 1989, 54-55.

[774] Vegeu C. Arnau (1980, 12): "I de fet el símbol és consubstancial a l'obra de Mercè Rodoreda. Es tracta d'un simbolisme que s'apunta primer tímidament i que procedeix del món quotidià, especialment del jardí, per agafar més endavant una embranzida i força colpidores". Confronteu C. Cortés 1995a, 95-104.

[775] Aquest astre, considerat tradicionalment com a enllaç entre l'element terra i l'aigua (veg. Hinostroza 1973 i Pollack 1980), apareix sovint en aquestes novel·les. S'hi associa normalment al record i a la memòria i està especialment lligada al món de la infantesa, del temps passat. És, per tant, un testimoni de l'evolució constant dels personatges, de la reflexió de l'aprenentatge assolit feta des de la maduresa. Aquest símbol apareix sovint en narracions posteriors de l'autora (*La mort i la primavera*, 55; *Viatges i flors*, 39, 105; etc.).

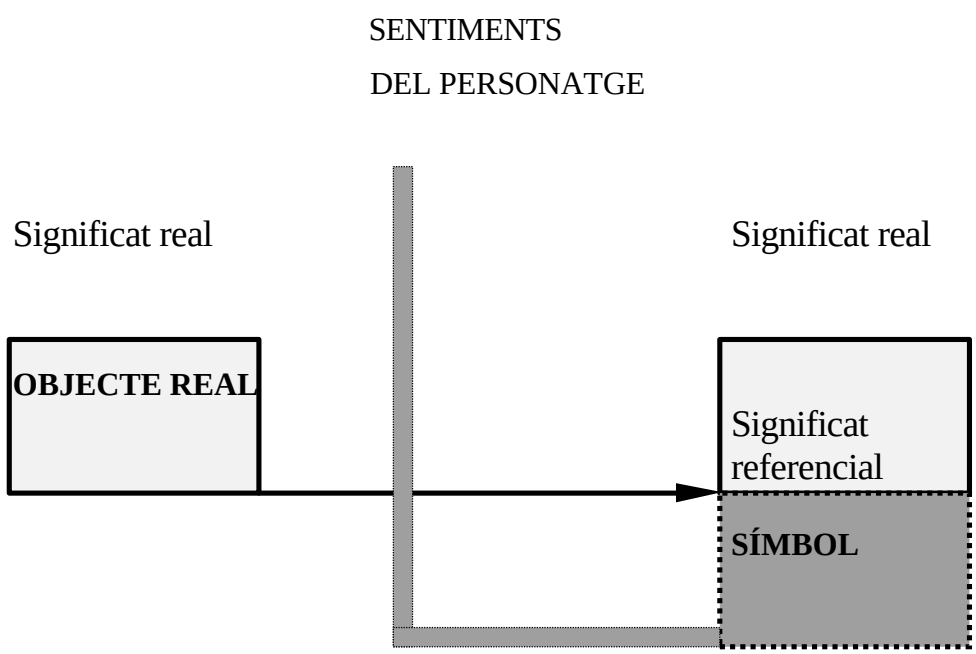
[776] Així, els pobles envoltats per l'aigua, especialment amb un riu, presenten un alé misteriós força interessant: són llocs on la terra és molla, la boira cobreix els boscos i plou sovint. Així se'ns presenta la localitat de *La Mort i la Primavera* que té moltes semblances físiques amb el poble de ~~HNF~~. El riu de *La Mort i la Primavera* té un paper fonamental en la llegenda de la creació del poble. El riu de *Quanta, quanta guerra...* afavoreix l'evolució personal del protagonista; l'aigua del riu provoca en Adrià Guinart els records del passat: l'aigua en moviment el remet als seus orígens i li confirma que ha de seguir endavant. L'aigua del riu de *Quanta, quanta guerra...* és, per tant, una font d'experiències i de tranquil·litat.

sovint sinònim de mort i de destrucció, com el duc, responsable de la mort de la dona de Cèsar, i el colom amb els ulls negres de ~~HNF~~ o els coloms que semblen menysprear Ramon Rampell en ~~UD~~; la muntanya esdevé en ~~HNF~~ un símbol de protecció interna però d'agressió externa;[777] les flors representen els records positius del passat en ~~DH~~ i en ~~UD~~.[778] El cel i els fenòmens que s'hi localitzen són les imatges més utilitzades com a símbol d'obertura i representen la llibertat a la qual ansien els personatges. La interessant simbologia dels números que hem destacat abans en ~~UD~~ no apareix en cap altra novel·la. Com veiem, la projecció de diversos sentiments a l'espai narratiu provoca l'aparició de símbols que remeten, primerament, a elements de la realitat,[779] i després a la sensació interna de l'individu que hi participa. Podem veure, per exemple, la simbologia que desprén el número tretze en la novel·la ~~UD~~ en els fragments anteriorment citats. No és estrany trobar en un hotel una habitació amb aquesta xifra, però des que Ramon Rampell la lloga per tal de trobar-se amb l'amant, se suggereix al lector un missatge de pessimisme i de conflicte que fa referència al sentit simbòlic del número, una simbologia compartida per totes les cultures occidentals. Així, els símbols que hem destriat tenen en comú l'origen: pertanyen a l'esfera de la realitat, però la plasmació dels sentiments del personatge, provoquen l'aparició del segon plànol d'intel·ligibilitat. Hem construït l'esquema següent per tal d'afavorir la comprensió de la nostra proposta:

[777] Recordem els paral·lels esmentats anteriorment amb la novel·la de Víctor Català *Solitud*.

[778] Les flors són un referent simbòlic important de les novel·les de l'autora. Carme Arnau (1982, 240) destaca la intencionalitat del seu ús en tots els textos de Rodoreda: "las flores y posteriormente por asociación todo el mundo vegetal serán un símbolo recurrente de la felicidad". Segons Arnau, el simbolisme de les flors dels primers textos rodoredians s'estén posteriorment al món vegetal.

[779] Confronteu García Berrio (1989, 346-347): "Al ser la mímesis creación de modelos de mundos y de referentes próximos al mundo real efectivo, la ficción mimética es de tendencia realista, orientada a la realidad. [...] El realismo exige un grado de verosimilitud muy elevado que a su vez, implica una gran proximidad de la construcción ficcional de índole realista a la realidad efectiva."



BIBLIOTECA VIRTUAL

La crítica ha destacat l'utilització d'imatges i de símbols com a conseqüència d'una recerca constant de la perfecció formal i lingüística de l'autora. Així ho ha subratllat, entre altres, Pere Gimferrer en el seu *Dietari 1979-80* (1981, 35-36). En un estudi anterior nostre "El simbolisme en la narrativa de Mercè Rodoreda" (1995a, 100) observàvem també la construcció d'alguns dels símbols característics de l'estilística rodorediana en els textos que ara estudiem, la qual cosa ens duia a reforçar el lligam entre l'aparició d'aquells símbols i les dues idees assenyalades per la crítica: l'ús simbòlic de referents espacials en els novel·les de Mercè Rodoreda dels anys trenta obeeix, en primer lloc, a la preocupació formal de l'autora, i en segon lloc, a la plasmació dels sentiments humans en els objectes de la natura. La primera raó és bàsica en la construcció teòrica dels símbols literaris. Considerem la segona com la més innovadora en la creació literària de Rodoreda. L'autora elabora els símbols més primitius de la seua trajectòria novel·lística a partir d'elements quotidians als quals els afegeix els sentiments vessats pels seus protagonistes. Tanmateix hi ha algunes imatges que s'originen a partir d'elements ficcionals, llunyans moltes vegades de la realitat. Aquest és el cas principalment observat en

~~HNF~~. Moltes imatges recreades en la novel·la s'arrelen, sens dubte, en el patró cultural català viscut per l'escriptora. Mercè Rodoreda coneixia ben bé la rondallística catalana. Pensem, per exemple, en "les Encantades":[780] dones màgiques presents a la muntanya de la narració que només són vistes per la Cinta, la molinera boja, i per la protagonista, a les acaballes de la història.[781]

Com veiem l'espai presenta en aquestes novel·les una relativa importància en la construcció de la història primària, un paper que és especialment significatiu en ~~HNF~~, una novel·la on l'espai esdevé realment un factor actant i que presenta bona part de la simbologia esmentada, potser a causa de la localització rural de la història. Hem d'observar que Rodoreda abandona progressivament el marc rural de les dues primeres novel·les per situar les dues següents en marcs urbans, o pròxims a la ciutat en el cas de ~~CM~~. Com hem apuntat anteriorment, Rodoreda segueix el model de la prosa postnoucentista que reflecteix en els seus escrits el rebuig que el noucentisme tingué envers la literatura localitzada en el camp, del qual la narrativa modernista de Víctor Català fou el major exponent. Com veiem, a excepció de ~~HNF~~, la ciutat o el rerefons urbà és l'indret de desplegament de les accions de les novel·les de Rodoreda dels anys trenta. Aquest canvi respecte a les altres obres és justificat per la crítica com una conseqüència de l'interés de l'escriptora per construir una obra a semblança dels drames rurals de Víctor Català,[782] malgrat el caràcter psicologista de l'obra; Arnau

---

[780] Recordem la relació apuntada en l'estudi de la novel·la sobre aquesta figura ficcional i la present en la novel·la de V. Català *Solitud*.

[781] En moltes de les rondalles catalanes hi ha personatges semblants, segons veiem en l'estudi de Joan Prat, *La mitologia i la seva interpretació*:

> El món físic, per altra banda, està habitat no pas només pels humans, sinó també per diversos éssers, benignes els uns i no tant els altres, que ens fan companyia. Entre aquests cal esmentar-hi: les goges, aloges o *encantades*, que viuen als llacs, rierols, baumes i cingles (Prat 1984, 146).

[782] Els paral·lels de Rodoreda amb l'escriptora Caterina Albert són diversos al llarg de la seua producció. Així Joan Sales, l'editor de gran part de les obres de l'autora, observa el paral·lel de la novel·la d'Albert amb *La plaça del Diamant*: "Vostè hi ha arribat amb aquesta obra com una altra novel·lista catalana hi arribà amb *Solitud*." (Sales 1982, 227).

justifica la decisió de Rodoreda com una mostra de "la voluntat de la Rodoreda de relacionar aquest llibre amb un gènere concret i de retre-hi homenatge a la seva màxima conreadora que, a més, és una dona [Víctor Català]. Però la novel·la rural no és tampoc l'estructura adequada a una temàtica que és essencialment d'ordre psicològic. (Arnau 1979, 40). Així, en les dues primeres novel·les encara podem observar la incorporació de l'antic antagonisme procedent del modernisme camp/ciutat, localitzada en l'anomenada novel·la rural,[783] que es troba superat en les dues últimes obres analitzades.[784] Segons Carme Arnau[785], és un aspecte que confirma el voluntarisme narratiu dels postnoucentistes, per tal de crear una novel·la relacionada amb la ciutat, a semblança de la novel·la europea de l'època. L'afirmació de Carme Arnau procedeix de la proposta de Rafael Tasis[786] de considerar la novel·lística de l'època com a ciutadana, centrada principalment en Barcelona, que ofereix als autors uns espais perfectes per al desenvolupament dels seus textos. Per tot això, ~~UD~~ és una novel·la plenament moderna, en relació al tractament efectuat sobre l'espai, i respon "a la defensa de l'escenari urbà com a marc social per al tractament modern de l'anàlisi psicològica" (Campillo 1998, 142) que defensen els escriptors catalans dels anys trenta. I és que aquests escriptors, com ens confirma M. Campillo (1998, 142-143), volen replicar la imatge literària de Barcelona que s'està venent per Europa, una imatge sustentada pel conjunt habitual de tòpics sobre l'Espanya del moment amb la confusió dels elements anarquistes i dels baixos fons. Rodoreda, amb ~~UD~~, vol mostrar una ciutat

[783] Confronteu M. Campillo 1998, 141.

[784] En aquest sentit, el trencament estilístic efectuat per Rodoreda en aquestes dues obres pot relacionar-se amb la influència creixent que té en la seua formació els postulats del Grup de Sabadell. Com ens recorda M. Campillo (1998, 144), aquests escriptors reaccionaren contra les derivacions del psicologisme, que era en certa mesura hereu de les formes del ruralisme vuitcentista, i oferiren, entre altres, la nova concepció de la narrativa urbana amb un tractament de la realitat més sarcàstic i humorístic.

[785] Llegim aquesta idea en l'article "Crisi i represa de la novel·la" de l'any 1987 (pàg. 23-24).

[786] *Una visió de conjunt de la novel·la catalana* publicat l'any 1935 ens ofereix els trets identificadors de la novel·la produïda després de la pausa que significà el noucentisme. És interessant la descripció de la narrativa de l'època que fa a partir de la concepció ciutadana de les obres publicades (pàg. 107-120).

moderna i elegant, on la gent hi viu com a qualsevol indret del continent. Una idea que desplegarà amb total normalitat en les novel·les posteriors, ~~AM~~, *La plaça del Diamant* o *El carrer de les Camèlies*.

3.3.2 El temps de la història

L'**època** en la qual se situen les històries de les novel·les analitzades és el present, és a dir, el moment pròxim a l'escriptura. Rodoreda tria el present com a forma d'oferir la immediatesa de la història al lector, com un recurs per tal d'afavorir la seua versemblança, en disminuir al màxim la distància entre el temps narratiu i el temps discursiu. A més a més, com hem vist anteriorment, l'escriptora insereix detalls de l'època en què foren escrites que, juntament amb la recreació d'un espai pròxim a la realitat dels lectors —Barcelona o les comarques catalanes—, facilita la identificació del marc referencial del relat. El temps passat només és utilitzat per tal d'ampliar la informació existent sobre el present dels personatges, és la forma característica de les retrospeccions o analepsis, que actualitzen els records passats; és ~~UD~~ la novel·la que fa un ús més nombrós de les formes del passat, un fet justificat per la gran condensació que pateix el temps de la història (un dia), la qual cosa provoca la recreació de moments del passat per tal d'oferir les dades suficients que puguen fer comprensible els esdeveniments del present. El temps futur gairebé no és utilitzat, tan sols és emprat en l'expressió dels desitjos i de la voluntat dels personatges; també té una funcionalitat indicial, especialment en relats com ~~UD~~ i ~~CM~~, en el sentit que fan avançar l'orientació futura dels esdeveniments.

Tasis interpreta l'ús de l'espai ciutadà com un fruit de la voluntat dels escriptors d'acostar les novel·les al públic lector i d'aproximar-les a la realitat literària europea del moment.

Pel que fa a la **durada** de les novel·les, les dues primeres, ~~DH~~ i ~~HNF~~, responen a un mateix tipus de **narració de desenvolupament**[787] on la història ocupa el temps narratiu que els esdeveniments exigeixen. Aquestes dues novel·les presenten períodes concrets de la vida dels protagonistes que es desenvolupen sense cap tipus d'el·lipsi, de tal manera que el significat global es construeix lentament a partir de la cadena d'esdeveniments. Rodoreda crea dues històries suficientment detallades per tal d'oferir l'evolució psicològica de les dues dones protagonistes, sense realitzar un estudi detallat de les situacions descrites, això és, hi ha una certa selecció de la informació que omet passatges de la història no significatius per a la comprensió dels esdeveniments. L'autora només inclou aquells elements que li interessen per la creació del món particular dels personatges.[788] No hi ha, per tant, un relat mimètic que intente oferir totes les accions que provoquen les persones de les narracions en el temps que dura la història.

Per la seua banda, ~~UD~~ i ~~CM~~ presenten un esquema de **novel·les de temps reduït**. Les històries ocorren en un període de temps curt, un dia o una nit, sense que hi haja una consideració excessiva dels esdeveniments, com succeeix, per exemple, en les novel·les en crisi.[789] Malgrat la reducció de la durada d'aquestes narracions, en comparació a les dues anteriors, no es perd la sensació de versemblança que l'escriptora percaça en les seues obres d'aquesta època. La història continua ocupant el temps narratiu que els esdeveniments exigeixen, encara que la creació d'un món concret que caracteritza un personatge, com és sobretot el cas de ~~HNF~~, no és possible. Els protagonistes d'~~UD~~ i de ~~CM~~ es mouen d'una manera més lliure i menys

[787] Vegeu Soler/Trilla (1989, 58-59), a partir de la proposta de M. Bal (1987, 45-48).
[788] Els salts temporals provocats per la selecció de la informació que realitza l'escriptora són completats per la inserció de punts concrets de dades o d'ampliació de continguts. Aquesta és la funció que exerceixen les retrospeccions o les analepsis, principalment.
[789] M. Bal 1987, 47.

observats per les descripcions de l'autora. ~~UD~~ i ~~CM~~ no són novel·les on l'objectiu primordial siga l'aplicació de les tècniques psicologistes; el temps, com també l'espai, deixen de tenir la importància descriptiva que tenien en el seu moment, són solament el marc referencial on es mouen els personatges: la Barcelona dels anys trenta.

Així una de les principals funcions del temps en les narracions estudiades és la **referencial**. Així, malgrat les imprecisions descriptives, l'autora insereix indicis temporals que possibiliten la situació de la història en un moment cronològic concret.[790] Els textos es fan ressò de la inestabilitat social dels anys trenta: àcrates, marxistes, feixistes, etc. (~~CM~~). Hi trobem citacions sobre l'ús de la ràdio, el tango com a ball de moda, la importància econòmica de les borses, les guerres de Xina i la revolució cubana, el club de tennis "Lawn Tennis Club", cotxes de les marques Rolls i Thalbot (~~UD~~); marques de cigarrets (~~CM~~). És significatiu també l'ús de paraules d'altres idiomes que, a poc a poc, s'usen en el català de l'època (~~UD~~ i ~~CM~~, principalment). En aquesta línia interpretativa hem de considerar les al·lusions a personalitats de la cultura i de la vida social catalana del moment o dels anys anteriors: Prudenci Bertrana, Cèsar A. Jordana, I. Prieto, M. Azaña (~~UD~~); M. Teresa Vernet (~~CM~~). S'hi fa esment també de publicacions o periòdics del moment, com la col·lecció Els Nostres Clàssics (~~UD~~); premis literaris com el premi Crexells (~~CM~~). Tots aquests elements responen a l'intent de l'autora per aproximar la realitat descrita en la novel·la a la immediatesa del lector coetani. És sens dubte ~~UD~~ la novel·la que presenta un interés major per actualitzar els seus referents temporals; com hem dit anteriorment, podem entendre aquest tret de l'estilística de les

[790] Sembla que no és objectiu de l'escriptora crear narracions amb una concreció màxima del temps històric en què se situen. Una voluntat que s'estén a la producció posterior, segons ella mateixa reconeix en el pròleg de *Mirall trencat*: "Si hagués volgut parlar deliberadament del meu temps històric hauria escrit una crònica. N'hi ha de molt bones. Però no he nascut per limitar-me a parlar de fets concrets." (*Mirall trencat*, 16).

primeres obres de la Rodoreda com una de les influències més clares dels nous narradors dels anys trenta, com F. Trabal i C. Soldevila.[791]

És igualment remarcable la **funcionalitat simbòlica** de diversos elements temporals d'aquestes novel·les. El temps esdevé un símbol de l'avanç imparable del destí. Així el temps passat és valorat positivament, en tant que representa la felicitat dels moments anteriors —de la infantesa principalment—. La vinguda del present, el temps actual, presenta una simbologia més negativa: el present representa la destrucció del passat, del moment de felicitat, i la vinguda del futur, de la vellesa. El pas del temps condiciona l'evolució lliure dels individus,[792] per la qual cosa els personatges hi manifesten la seua preocupació, però amb tot no fan sinó manifestar la seua resignació envers l'avanç del destí.[793] L'amor que manifesten els protagonistes és una de les principals víctimes del pas del temps.

Aquesta simbologia es concreta en una figura ben representativa, el mirall[794] que també és representat pel reflex de l'aigua dels rius. El *Diccionario de símbolos* (1969, 475) de J. Chevalier interpreta el mirall com una font de coneixements indirectes, situats en el moment anterior a la visualització. Així, en ~~DH~~ el mirall indica la fi del passat, la vinguda del futur i, per tant, la infelicitat; però malgrat tot, la protagonista tem trencar

[791] Confronteu Arnau 1987, 89.

[792] Els personatges de Rodoreda d'aquestes narracions es troben indefensos davant l'avanç impetuós del temps. Aquesta sensació la manifesta també el protagonista de *La muntanya màgica* (1924), Hans Castorp, de la novel·la de Thomas Mann: "Els dies començaven a volar i cada un d'aquests s'estirava en una espècie d'espera sense cessar renovada i s'unflava de sensacions silencioses i secretes... Sí, el temps és un singular enigma. Com aclarir açò?" (*La muntanya màgica*, 146).

[793] En l'entrevista que li feren Carme Arnau i Dolors Oller, Rodoreda entén la resignació envers el destí de les coses que manifesten els seus personatges com una característica del seu temperament personal: "rebel·lar-te, a la vida, no serveix de res. No s'hi guanya res." (1986, 20).

[794] Arnau, en el pròleg de l'edició de l'any 1983 de *Mirall trencat*, opina que "el mirall és un objecte típicament femení, un testimoni silenciós i mut dels canvis tant físics com psicològics que afecten al personatge" (Arnau 1983a, 10). Observar la imatge que reflecteixen els miralls també és un fet temut pels protagonistes de Rodoreda d'obres com *La plaça del Diamant* (pàg. 147) o *El carrer de les Camèlies* (pàg. 19).

un mirall.[795] Carme Arnau, en el pròleg de l'edició de *Mirall trencat* en Edicions 62, explica que "el mirall és un objecte típicament femení, un testimoni silenciós i mut dels canvis tant físics com psicològics que afecten al personatge" (Arnau 1983a, 10). Els miralls són el límit de la realitat on vivim, el punt exacte on el temps i l'espai, com a coordenades d'un món concret, es fonen per crear una altra realitat. El protagonista d'~~UD~~ en mirar-s'hi, "veu un vell" (~~UD~~, 203).[796] Per la seua banda, el pas del temps és també superat simbòlicament pels objectes circulars, ja que possibiliten la tornada al punt d'inici; els astres són els elements que representen més vegades aquest valor temporal en base al seu moviment circular. El valor circular de la vida ve reforçat per una construcció similar d'aquestes novel·les: les històries acaben amb el retorn dels personatges a la situació inicial, després del qual el/la protagonista ha aconseguit augmentar la seua experiència vital. En aquest sentit també podem destacar el valor simbòlic dels cicles de la natura: les estacions, en ~~HNF~~, i el dia, en ~~UD~~ i ~~CM~~. L'evolució dels esdeveniments de la història ve així marcat pels canvis operats en la natura. La importància del pas de les hores en el rellotge és clau en l'estructuració d'~~UD~~. La nit és en general un dels símbols més emprats en aquestes novel·les; representa el moment de la gestació dels conflictes i de l'alliberament de la imaginació i dels somnis.[797] És ~~CM~~ la novel·la que més l'empra, on crea un ambient adient per a la situació de misteri. La llum, el dia, és el contrapunt en aquestes novel·les a la situació anteriorment esmentada; amb la vinguda del sol es tanca el cercle cronològic i renaix l'esperança en la ment dels protagonistes.

---

[795] Aquesta és una referència interessant a les paraules que donaran nom a la novel·la del 1974, *Mirall trencat*. Una novel·la que intenta ser el reflex de la decadència d'una família.

[796] C. Arnau, en la biografia de l'escriptora (1992b, 67), afirma que la Rodoreda sentia temor pels miralls perquè eren testimoni de l'envelliment personal.

[797] La concepció del somni com l'element fonamental en la creació literària ens remet a les propostes teòriques de K. Jung en el llibre *Símbols de transformació* (1952, 31-58), i de G. Bachelard en el llibre *La poètica de l'ensomni* (1960, 39).

Com veiem, l'eix cronològic és fonamental per a entendre la construcció narrativa de les obres dels anys trenta de Mercè Rodoreda. Hem de recordar l'afirmació de Carme Arnau sobre l'obra de l'escriptora barcelonina a propòsit de l'edició d'*Isabel i Maria* (Arnau 1991a, 19): "el temps és molt important en l'evolució de la prosa rodorediana"[798]. El temps es presenta sovint com un element omnipresent[799] davant del qual cal defensar-se. Els personatges que hem analitzat es defensen amb estratègies i reaccions ben diverses, la por, el secret, la passivitat,[800] la fugida física, la religió, la mort, el record, etc., però acaben resignant-se davant de la seua fortalesa. Només és possible la felicitat quan el temps sembla aturar-se.[801] Per contra, la fantasia, és a dir, la recreació conscient de fets no succeïts, és l'única possibilitat per als personatges que volen el canvi dels esdeveniments naturals. Així ho hem vist en el pensament de la protagonista de ~~HNF~~ que reconeix fer ús de la imaginació per tal de fugir de l'esfera conflictiva de la realitat. Igualment enyora no poder ga~~UD~~ir més sovint de les possibilitats

[798] L'estudiosa (Arnau 1991a, 26-27) veu aquest un factor essencial en tot el conjunt de l'obra, especialment en *Mirall trencat* (1974).

[799] La concepció del temps com un element imparable que representa la destrucció de la vida és present en diverses obres psicologistes dels anys 20. Podem trobar-lo, per exemple, en *La muntanya màgica* (1924) de Thomas Mann; aquesta és l'explicació que en fa el protagonista Hans Castorp: "[El temps és] Un misteri sense realitat pròpia i omnipotent. És una condició del món fenomenal, un moviment mesclat i unit a l'existència dels cossos en l'espai i al seu moviment" (*La muntanya màgica*, 352).

[800] Aquesta característica estarà present en bona part de les protagonistes d'obres posteriors de l'autora: Aloma, en ~~AM~~; Natàlia, en *La plaça del Diamant*; Cecília, en *El carrer de les Camèlies*; Teresa Goday, en *Mirall trencat*. Podem localitzar aquest tret personal en molts dels personatges de les narracions de Virginia Woolf. Destaquem el títol amb què nomena el segon dels tres capítols de la novel·la *Al far* (1927): "Passa el temps" (pàg. 143). L'inici d'aquest capítol no pot ser més significatiu: "Bé, caldrà esperar el futur perquè ens ho demostri" (pàg. 145). Els únics avanços i canvis de la realitat actual poden fer-se en un futur. Els personatges se senten passius davant el canvi de successos i només els cal *esperar* per veure què passarà. Una altra frase d'aquesta novel·la de Woolf és força significativa: "Les nits, però, se succeeixen a d'altres nits." (pàg. 149). L'única realitat per al seus personatges és la successió dels dies. Aquest fet reforça, sens dubte, la passivitat humana vers qualsevol font de conflicte. Una altra novel·la de l'escriptora anglesa, *Les ones* (1931), ens ofereix també exemples de la impassivitat dels protagonistes per fer front al pas decidit del temps; aquests són els més assenyalats: "T'has fixat -digué en Neville- en el rellotge que fa tic-tac damunt l'ampit de la xemeneia? El temps passa, sí. I nosaltres ens fem vells." (pàg. 113-116). Creiem que els personatges de Mercè Rodoreda responen també d'una manera semblant. Davant la fortalesa de l'avanç cronològic, no manifesten cap voluntat de lluitar contra les seues conseqüències.

[801] Els personatges de l'escriptora anglesa V. Woolf, de la qual ja hem esmentat l'atracció que sent M. Rodoreda, es veuen igualment satisfets quan el temps s'atura. Vegem una exclamació ben representativa de Kitty, un dels personatges de la novel·la *Els anys* (1937): "Era completament feliç. El temps s'havia aturat." (*Els anys*, 223).

de fugida que el somni li ofereix.[802] La protagonista de ~~DH~~ també n'està contenta de la seua facultat fantasiosa,[803] força relacionada amb l'atracció que manifesta envers l'ocultisme i els fenòmens paranormals, concretament per les tesis de l'espiritista Allan Karder. I és que, com diu la protagonista de la novel·la del 1932, "Les coses, és millor somniar-les que veure-les prendre forma de realitat; quan això s'esdevé es tornen prosaiques, perden tot l'encís i hom en somnia d'altres. Conformar-se i somniar, somniar molt, tant com es pugui, i desitjar que els somnis no passin d'ésser-ho." (~~DH~~, 188-189); en aquestes novel·les el somni i la fantasia es configuren, doncs, com un interessant pont d'enllaç entre la realitat i el desig.[804] Aquesta és una de les imatges més suggerents que es concretarà en les novel·les de maduresa de l'escriptora.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[802] Aquesta és la cita: "Desconec les meravelles d'ensomni tan inútils i tan necessàries de balls i festeigs" (~~HNF~~, 112).
[803] Aquesta és la cita: "Tinc una gran imaginació jo" (~~DH~~, 20).
[804] Observem la definició de Gaston Bachelard en el llibre *La poética de la ensoñación* (1960) sobre aquest concepte: "el somieig és una activitat onírica en la qual subsisteix un resplendor de consciència." (Bachelard 1960, 226).

3.4 L'estructura del discurs

3.4.1 Estructura del relat

Les parts integrants en què podem dividir aquestes novel·les són ben distintes. Així podem destriar trenta-set capítols, en ~~DH~~, 76 apartats, en ~~HNF~~, 12 capítols, en ~~UD~~, i 21 capítols, en ~~CM~~. Numèricament, doncs, les novel·les dels anys trenta de Rodoreda presenten una estructura narrativa heterogènia.[805] No obstant això, observem una semblança estructural significativa en relació a la creació d'unes parts que coincideixen en major o menor mesura en l'esquema del relat conversacional que establí W. Labov.[806] La proposta d'aplicació sobre un text literari, recollida en el llibre *Elements...* dels professors Maingueneau i Salvador (1995, 146-147), ens atorga unes dades ben suggerents per a intuir la voluntat de l'escriptora de construir unes novel·les que resulten pròximes a la realitat de la llengua oral i, per tant, plenament identificables en l'ús lingüístic de la majoria dels destinataris. Destaquem, per tant, que hi ha una intencionalitat comunicativa en aquestes obres, que les aproxima als models textuals de la llengua oral, més habituals en narracions més breus o de caire popular.[807] Aquest és l'esquema que hem pogut construir en els quatre textos:

[805] Com veiem Rodoreda fragmenta les seues obres en una quantitat considerable de subapartats, sobretot en el cas de ~~HNF~~ i de ~~DH~~. Segons P. Gamisans (1991), aquest recurs afavoreix la creació d'un text immediat i col·loquial que aproxime el personatge al lector: "l'estructura lineal de les novel·les rodoredianes, fetes de nombrosos capítols curtíssims, consisteix en una parcel·lació del canemàs narratiu, com si reduint i delimitant les superfícies o els volums narratius l'autora volgués alliberar l'escriptura de tota preocupació altra que l'expressiva. (Gamisans 1991, 356).

[806] Vegeu la nota 264.

[807] Vegeu Maingueneau/Salvador 1995, 147-148.

ESTRUCTURES	~~DH~~		~~HNF~~		~~UD~~		~~CM~~	
	Núm. de capítols	% del total	Núm. apartats	% del total	Núm. de capítols	% del total	Núm. de capítols	% del total
[1] RESUM	4	10.8	15	19.8	2	16.8	2	9.5
[2] ORIENTACIÓ	7	18.9	22	28.9	2	16.8	3	14.4
[3] COMPLICACIÓ DE L'ACCIÓ	15	40.6	14	18.4	6	50	12	57
[4] AVALUACIÓ	8	21.6	1	1.3	1	8.2	2	9.5
[5] DESENLLAÇ	1	2.7	23	30.3	1	8.2	1	4.8
[6] CODA	2	5.4	1	1.3	0	0	1	4.8

Totes les novel·les presenten els sis grups indicats, només ~~UD~~ no presentar la coda final. Així les novel·les s'inicien totes amb uns primers capítols, entre el 10 % i el 20 %, que representen el *resum* de la història i que ens faciliten les dades principals per entendre l'evolució posterior dels fets; hi

ha una presentació prèvia dels personatges principals i es relata el moment actual del/de la protagonista. Ens sembla interessant destacar la importància dels inicis de les quatre novel·les en la construcció posterior de les novel·les.[808] Aquestes són les primeres frases:

> Farem una endreça ben endreçada. Això és feina de dones, oi? Però jo que haig d'endreçar tantes coses, no sé a qui fer l'endreça aquesta. (~~DH~~)
>
> No t'he dit que no volia aquesta maleta? [...] No res per a maquillar-me: ni carmí, ni pólvores, ni coloret... Vull dur la cara neta!...
> -La senyoreta vol tornar-se una pagesa?
> -I per què no? (~~HNF~~)
>
> Enravenada, el front arrugat, el posat auster, destapa l'ampolla. Cargola el tirabuixó amb energia, i s'ensorra el tap, que fa xup!, com en un plany de deslliurança. Un esquitx li puja als llavis: s'hi passa la llengua inconscientment. Una gran ganyota la fa semblar més lletja que no és. (~~UD~~)
>
> El xiscle ha ressonat estrident, just al moment que s'han apagat els llums. Un xiscle de mort, exhalat per un coll ple de vida. Un xiscle que ha ferit el tímpan i sacsejat brutalment els vidres dels finestrals.
> [...] Dominant el silenci sepulcral de l'estança, una veu, que vol ésser serena, pregunta (~~CM~~)

[808] Antonio Amorós, en *Introducción a la novela contemporánea* (1985, 215), reprodueix una cita de l'escriptor Cessare Pavese que destaca la importància que tenen els inicis i les cites dels relats en la configuració posterior de la trama narrativa: "Una vegada escrita la primera línia d'un relat, tot està elegit, tant l'estil com el desenvolupament dels fets. Ferta la primera línia, la resta és qüestió de paciència: tot eixirà d'aquesta."

Aquests inicis ens presenten d'una manera immediata els protagonistes. Podem presagiar així la importància del/de la protagonista en el desenvolupament de la novel·la: l'autora hi dedicarà les seues atencions a l'evolució psicològica dels individus literaris. Els començaments d'aquests textos situen el lector en un moment precís del present cronològic del protagonista, aïllats del passat. És diferent el paràgraf assenyalat de ~~CM~~; una novel·la que no percaça com a exclusiu l'objectiu psicologista adés apuntat i que ens presenta un fet misteriós, un xiscle, que trenca la tranquil·litat de la nit on es representa l'acció. Amb tot, aquest començament fa preveure els trets més important del text: misteri i temor.

Després del *resum* inicial, trobem els capítols corresponents a l'*orientació*, entre el 15 % i el 30 %, que contenen les dades més importants del nucli principal de la història (participants i circumstàncies) que ens avancen l'etapa posterior de les novel·les, la *complicació de l'acció*, el vertader nucli central del relat. Fixem-nos que en totes les novel·les aquesta part presenta gairebé el 50 % dels continguts, un fet lògic si atenem que estem davant de relats que presenten progressió de tema constant (el T_1 principal) i aquest és especialment tractat en la *complicació de l'acció*; ~~HNF~~ és l'excepció, ja que presenta tan sols un 18,4 % d'extensió, la qual cosa ens duu a plantejar una possible descompensació en el tractament general de la novel·la, tot obtenint com a resultat un relat on el tema central queda desdibuixat en favor d'una major descripció dels personatges i del paisatge (*orientació*) i de l'evolució final de la protagonista (*desenllaç*). Tots els textos mostren una *avaluació*, un primer balanç previ al desenllaç final de la història, amb uns percentatges també diferents; les novel·les més dispars són ~~HNF~~, que sols té un 1,3 %, ja que concentra l'atenció en el desenllaç final, i ~~DH~~, amb un 21,6 %, que dilueix l'efecte final del desenllaç en una llarga avaluació inclosa en les interminables reflexions i dubtes dels

protagonistes. El *desenllaç* és semblant en totes les novel·les (entre un 2,7 % i un 8,2 %) a excepció del cas esmentat de ~~HNF~~. Finalment la coda, el límit inferior de l'obra, en la frontera entre el relat de l'emissor i el món del receptor, conclou les obres analitzades amb un tractament també semblant, corresponent a un o dos capítols, a excepció d'~~UD~~, que limita la seua obra amb el desenllaç.

En general, les obres estudiades presenten una estructura força semblant. No obstant això, les peculiaritats esmentades corresponen a la voluntat de l'autora d'oferir en cadascuna d'aquestes un model literari distint, en virtut al tractament dels temes. Així, ~~HNF~~, la novel·la que concentra els capítols en les primeres i darreres parts, és una obra psicologista que té com a objectiu mostrar els inicis d'una protagonista (l'inici del conflicte, l'orientació) i les conseqüències d'aquesta evolució (la fi del conflicte, el desenllaç); no hi ha un punt conflictiu que modifique l'evolució dels fets, tan sols una degeneració progressiva de l'estat mental de la jove. ~~UD~~ no presenta un part final, possiblement a causa del tarannà oferit pel narrador en el resum inicial, en el qual es limita ben clarament la dimensió literària de l'obra i l'univers del receptor. Destaquem finalment que ~~CM~~ és la novel·la que tracta amb més profunditat la tercera part, la complicació de l'acció, un fet normal per al gènere policíac que deu concentrar la seua atenció al misteri creat al si de la narració.

Pel que fa als models estructurals amb què es construeixen les novel·les, cal destacar l'experimentació que Rodoreda fa en aquests quatre textos, ja que hi són presents diversos dels subgèneres narratius conreats en els anys trenta. Així, ~~DH~~ és un relat que intenta seguir en la major part una estructura semblant al diari, corresponent als escrits personals dels dos protagonistes; un esquema que es trenca en els capítols que són tots dos

junts. Tant ~~DH~~ com ~~HNF~~ són textos escrits en primera persona i en present, una manera directa d'oferir les opinions dels personatges sense l'acció del narrador. S'intenta, doncs, proporcionar amb una mirada focalitzadora el passat i reconstruir-lo segons es necessita per a la comprensió del moment present. ~~DH~~ i ~~HNF~~ presenten, per tant, una estructura pròpia de les novel·les en primera persona, [809] diferenciades de les novel·les dietari[810] o biogràfiques,[811] ja que les protagonistes relaten una època concreta de la seua vida per contar els fets individuals, tot contrastant-los a la col·lectivitat externa. Per la seua banda, ~~HNF~~ presenta unes peculiaritats significatives; es tracta d'una novel·la que des de l'òptica de la narrativa psicologista empra, al nostre parer, el model estructural de la narrativa ruralista procedent del modernisme. Hem indicat anteriorment les semblances amb diversos elements de les obres de Víctor Català.[812] Destaquem-hi òbviament el tractament operat sobre l'espai narratiu, ~~HNF~~ és una novel·la on els personatges troben una expressió complementària en el marc simbòlic de la natura, que esdevé un autèntic espai actant en l'evolució final dels esdeveniments. Amb ~~DH~~ i ~~HNF~~ Rodoreda intenta construir dues obres psicologistes amb estructures procedents de models literaris ben distints, el dietari i el drama rural, tot emprant la visió en primera persona de les protagonistes, sense trobar un resultat satisfactori. Entenem que l'autora va intentar formular un estil personal partint de la tradició literària catalana, però la manca d'experiència o el seguiment excessiu d'alguns paràmetres estructurals, sobretot en el cas de ~~HNF~~, provoca la creació de dos textos irregulars on l'evolució psicològica dels personatges, autèntic *leit-motiv* de les dues històries, queda difòs al llarg de les llargues descripcions que impedeixen la lliure evolució del fil narratiu. Podem dir,

[809] Confronteu Del Prado *et al.* 1994, 254-258.
[810] Confronteu Del Prado *et al.* (1994, 258-262) i E. Bou (1993, 87-126).
[811] Confronteu Del Prado *et al.* 1994, 229-243 i E. Bou (1993, 42-44).
[812] Vegeu la nota 414.

per tant, que la fusió entre les noves tècniques (la narrativa psicologista) i les velles tècniques (el dietari i el drama rural) no arriba a un just equilibri, de tal manera que sovint es desequilibra la balança en benefici de les segones.

Pel que fa a les dues darreres novel·les, ~~UD~~ i ~~CM~~, hem d'entendre les estructures resultants com les pròpies de dos subgèneres narratius molt emprats en aquella època. ~~UD~~ és la paròdia d'una novel·la psicologista de caire amorós i ~~CM~~, la paròdia d'un text policíac o detectivesc. L'estudi de Carme Arnau *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda* (1979) comprén un capítol relatiu a aquests dos textos que anomena "El mimetisme" (pàg. 44), en tant que concep aquests dos textos com "una mena de parèntesi que tanmateix no satisfà la seva autora[813] [...]. Romanen amb tot, com a productes ben fets i característics d'una època, però desproveïts d'autenticitat." (pàg. 52). Hem vist com G. Grilli (1972, 39) destacava el caràcter innovador de l'estructura de la novel·la, malgrat el mimetisme assenyalat en ~~UD~~ respecte a l'obra de Francesc Trabal *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* (1933). No estem d'acord amb les idees de l'estudiós napolità: ~~UD~~ és una novel·la que continua amb el tractament psicologista de les dues novel·les anteriors, encara que amb unes fórmules més innovadores, que enllacen amb les propostes renovadores dels escriptors del Grup de Sabadell. Grilli (1972, 39) observava una estructura pròxima a la novel·la iniciàtica, en representar la novel·la la iniciació d'un personatge que retorna finalment al punt d'inici; l'esquema resultant d'~~UD~~ és el propi d'una narració psicologista que intenta mostrar l'evolució psicològica d'un personatge que intenta superar-se a si mateix en un moment clau de la seua trajectòria vital, l'entrada en l'edat de la

[813] Arnau s'hi refereix a la decisió final de l'autora de no incloure aquests textos en l'edició de les obres completes que hem esmentat anteriorment. L'estudiosa vincula el mimetisme d'aquestes obres amb el fet que "mancaran de continuïtat" (Arnau 1979, 52) en la producció novel·lística de l'autora.

maduresa. A més a més, ~~UD~~ és l'única novel·la en la qual no trobem una part final, la *coda*, que ens situaria en una possible aplicació pràctica o balanç de la història narrada. Ramon Rampell torna a casa després de la impossible relació amorosa acceptant totalment la seua nova situació, sense fer res, a favor o en contra, per trencar la realitat que li és contrària.[814]

~~DH~~, ~~HNF~~ i ~~UD~~ intenten oferir una narració pròxima al model psicologista, en tant que són el reflex, més o menys directe, de l'evolució psicològica del personatge principal. Hi ha una voluntat d'oferir el relat íntim dels pensaments interns dels personatges, sense importar gairebé les descripcions del seu retrat físic. ~~CM~~ és, sens dubte, l'excepció. És evident que també s'intenta fer una tímida descripció psicològica dels personatges, però les exigències estructurals del gènere en què s'inclou acaben construint una novel·la d'escàs valor literari on es barregen irregularment elements de les dues tècniques narratives. Mercè Rodoreda demostra amb ~~UD~~ i ~~CM~~ la voluntat de situar la seua professionalitat dins dels corrents de moda en l'època, sense acabar de trencar amb la tradició psicologista més immediata.

Finalment, podem ressaltar l'existència d'històries secundàries, no pertanyents al nivell diegètic de les novel·les, que trenquen l'esquema general de les estructures narratives emprades. Ens referim sobretot a la inserció de cartes creuades entre els personatges.[815] En ~~DH~~ assistim fins i tot a la redacció immediata d'una carta que l'amant enviarà a Teresa. D'aquesta manera coneixem el doble joc del personatge, l'engany a què pensa sotmetre la dona. En ~~HNF~~ es reprodueixen d'una manera aïllada fragments procedents de les cartes de l'amant, la qual cosa permet

[814] Per establir els trets bàsics de les narracions amb estructura iniciàtica, vegeu M. Baquero Goyanes 1995, 34-37; O. Rank 1981a i 1981 b; Ortiz-Osés 1988.
[815] Confronteu E. Bou 1993, 140-153.

igualment la contraposició de la veu de l'altre personatge. D'igual manera Rodoreda usa citacions procedents de diverses fonts històriques i culturals: contes populars, llegendes mitològiques, poemes, citacions d'autoritats, etc. ~~HNF~~, a l'igual que farà Rodoreda en ~~AM~~, encapçala els seus capítols amb cites literàries que presenten una certa relació temàtica en els continguts desplegats en els capítols. La utilització d'aquestes referències pot considerar-se una conseqüència de la voluntat de l'autora per reflectir l'interés que ella mateix sent per aquests autors o personatges,[816] però sobretot per tal de presentar un complement a la descripció de la seua història i dels personatges.[817]

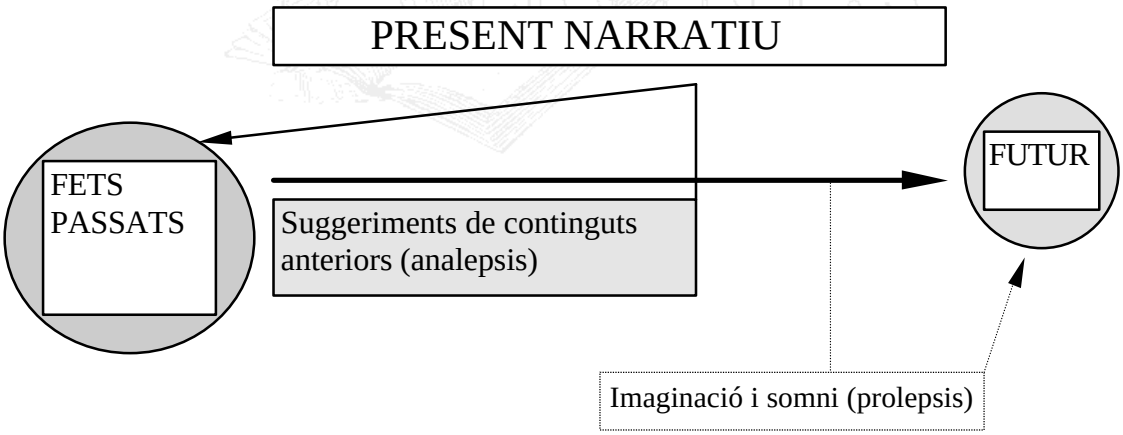
BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[816] M. Casals en la biografia de l'escriptora opina sobre les citacions d'aquestes primeres novel·les que poden "correspondre als interessos bibliogràfics d'un personatge com Pere Gurguí, que tenia a casa no pas més d'un centenar de llibres" (Casals 1991a, 65). La biògrafa destaca el canvi produït entre les referències a altres autors en ~~UD~~ i ~~AM~~: "les referències als autors catalans han variat: Sebastià Juan Arbó i Delfí Dalmau, rememorats el 1934, són desbancats, a ~~AM~~, per Llull" (Casals 1991a, 65).

[817] Les cites literàries són sovint un interessant paral·lel amb el tarannà dels personatges; abans hem esmentat el paral·lel entre Ramon Rampell i l'Adam personatge d'*El paradís perdut* de J. Milton (veg. nota 712). D'una manera semblant, en una novel·la d'aquesta època, ~~AM~~, la protagonista té un paral·lel interessant amb els personatges del llibre citat en els inicis dels capítols, el *Libre d'Amic e Amat* de Ramon Llull; Aloma viu un amor passió semblant al de l'Amic per l'Amat. Fixem-nos igualment que el nom d'Aloma respon al del personatge d'una altra obra de Llull, el *Libre d'Evast e Blaquerna*; si llegim la presentació que del personatge fa l'escriptor mallorquí ("Les condicions totes que Evast desitjava en sa muller, eren en Aloma, i aquells qui cercaven muller per a Evast segons sa voluntat, foren certificats de les bones costumes de Aloma.", pàg. 8), obtenem novament un interessant paral·lel que completa la descripció de la jove.

3.4.2 Ordre

Les novel·les estudiades són en general textos amb una estructura lineal, és a dir, que la major part de l'ordre lògic dels esdeveniments de les històries coincideix amb la seua disposició en el discurs. No obstant això, és evident que hi ha diverses alteracions que trenquen aquesta presentació homogènia. La linealitat apuntada, que es presagia des dels començaments de les novel·les, es veu trencada per la inserció de fets del passat o del futur, de vegades fora dels límits de l'espai i del temps narratius. Les informacions que no corresponen al moment actual, complementàries per a construir l'estat evolutiu dels protagonistes, són oferides d'una manera indirecta, a partir de suggeriments de contingut. Hem fet un gràfic per tal de reflectir aquesta idea:



Aquestes disfuncions cronològiques estan basades en anacronies on hi ha una ordenació distinta entre el discurs final i l'evolució primigènia de la història. Les alteracions cronològiques exigeixen una xarxa d'elements diafòrics (anafòrics i catafòrics) que reforcen la cohesió i la coherència

interna del discurs. Així, les analepsis i les prolepsis existents, encara que inverteixen l'ordre lògic dels esdeveniments, no trenquen la cohesió interna del text, sinó que enllacen finalment els components del discurs a través dels elements diafòrics establerts.[818]

Les figures anacròniques més utilitzades són les **analepsis**,[819] que possibiliten la incorporació de continguts procedents del passat del nivell diegètic. Són analepsis parcials, d'amplitud escassa, ja que ofereixen informacions aïllades que no s'uneixen a la història primària; acaben normalment amb una el·lipsi de contingut. D'igual manera, generalment tenen un abast intern, és a dir, que tenen una amplitud interna al nivell diegètic o principal, encara que poden anar referides a un nou personatge o element extern (analepsis internes heterodiegètiques) o a un personatge o element inserit dins el nivell primari (analepsis internes homodiegètiques).

Els continguts referits en les analepsis emprades en aquestes novel·les són moltes vegades semblants; així els protagonistes, tots sense excepció, recreen moments de la seua infantesa i joventut per tal de fer un contrast significatiu amb la duresa del temps actual. Es tracta, per tant, d'analepsis completives, que augmenten la informació que tenim a través del relat de la veu narrativa sobre el present. És evident que en narracions de caire psicologista cal introduir dades del passat per tal que puguem observar els canvis interns a què ha estat sotmés el personatge i recrear així la seua evolució psicològica.[820] Les analepsis sovint esdevenen repetitives en tant que reincideixen en la descripció d'un contingut ja conegut però de gran

[818] D'una manera semblant ho entén Josep Navarro en l'article "Ruptura i linealitat temporal als contes de Mercè Rodoreda", en referir-se a les narracions breus posteriors de l'autora. Navarro assenyala l'alternança temporal en l'exposició narrativa de l'autora a partir de l'acció següent: "incorpora, superposades, una situació immediata i unes situacions anàlogues habituals" (Navarro 1976, 3).
[819] Confronteu G. Genette 1972, 89-143.
[820] Vegeu Soler/Trilla 1989, 65.

trascedència per a l'evolució de l'individu referit. En el cas de ~~HNF~~ i d'~~UD~~, aquestes analepsis ens permeten el coneixement dels moments previs a partir dels quals es crea el conflicte localitzat en la situació actual: l'enamorament i posterior separació del tutor-amant, en ~~HNF~~, i el coneixement i l'enamorament de Rampell per la dona, en ~~UD~~.

A causa de les exigències del gènere en què s'inclou, ~~CM~~ és la novel·la més lineal de totes. Hi trobem un esquema continu de *presentació-investigació-descobriment* habitual en les novel·les policíaques, on les escasses interrupcions que es fan són per a introduir informacions breus sobre els personatges. En l'àmbit d'aquestes explicacions trobem diverses analepsis externes, aïllades totalment de la història principal, que corresponen a informacions exteriors fetes per alguns personatges. Per contra, ~~HNF~~ és la novel·la que presenta una major quantitat d'interrupcions en la linealitat de la seua estructura: descripcions de l'espai narratiu o insercions d'analepsis internes heterodiegètiques aplicades a l'aparició de nous personatges, on destaca, sens dubte, el tractament fet a la Cinta. Aquesta realitat, com avança Carme Arnau (1979, 40), dificulta la cohesió de la novel·la i provoca la fragmentació estructural del discurs en unitats descriptives aïllades. Al nostre parer aquest fet obeeix novament a la inexperiència de l'escriptora en crear una narració on la pluralitat de personatges presentats, a partir d'una veu narrativa en primera persona, dificulta la cohesió i complementació de les parts integrants de la història principal. D'aquesta manera hem localitzat anteriorment dins de la mateixa novel·la dues direccions paral·leles, la història del poble i dels seus habitants i la trajectòria personal de la protagonista, que semblen anar separades a excepció d'alguns punts de connexió.

Pel que fa als avanços sobre el futur, les **prolepsis**, hem d'indicar que el seu ús és molt escàs. Sovint ens situen en punts exteriors al de la història primària, són prolepsis externes que ens anticipen esdeveniments futurs. En primer lloc, ens podem referir a una situació de prolepsi externa que ens situa en un punt de la història posterior a la de la història primària. Un dels temes més usats en l'anticipació hipotètica de la vellesa dels personatges, contraposada a la felicitat de l'edat infantil. Les prolepsis internes, que avancen fets immediats de la història, ens fan preveure l'evolució dels esdeveniments segons va obtenint senyals el mateix personatge actant. El seu ús és destacat en ~~CM~~, on afavoreixen la intriga de la novel·la, en constituir diversos indicis que seran explicats en el desenllaç final.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Cal destacar la presència de **sil·lepsis temàtiques** en les dues darreres obres. Aquest recurs consisteix a insertar històries paral·leles, externes al nivell diegètic, que presenten una relació d'analogia o de contrast amb el contingut de la història principal referit.[821] L'autora insereix cites sobre diversos autors, especialment en els inicis dels capítols d'~~UD~~, que a pesar de la seua brevetat, creen una relació de contrast força interessant per a la complementació de la informació que es desenvolupa en el capítol. Són més evidents les relacions establertes amb sil·lepsis situades en l'interior del text, de tal manera que Rampell, en ~~UD~~, es veu representat en el protagonista d'*El retrat de Dorian Gray* d'Oscar Wilde o en el mateix Adam d'El Vell Testament de La Bíblia. Un ús semblant es realitza en ~~CM~~, on els personatges sovint obtenen paral·lels descriptius amb personatges de la tradició cultural occidental amb qui tenen relacions de contrast o d'analogia. En general, es tracta d'unes anacronies escassament definides que no fan sinó completar la narració amb històries paral·leles aïllades que alenteixen fins i tot el ritme del discurs sense aportar dades significatives.

[821] Genette 1972, 143. Vegeu la nota 549.

És interessant observar com l'escriptora abandonarà aquest ús en les novel·les de maduresa, en ser un element distorsionador de la voluntat d'oferir un model de llengua literària àgil i directe, procedent de la llengua quotidiana dels personatges.

3.4.3 Velocitat

Hem indicat que aquestes novel·les són en la major part dels capítols narracions d'ordre lineal, on hi ha una correspondència prou similar entre el temps de la història (TH) i el del discurs (TD). És per això que la velocitat més emprada en el relat és la corresponent a la **velocitat d'anisocronia d'escena**[822]. Hi ha, per tant, una pràctica coincidència entre TH i TD, sense arribar a la coincidència exacta de les isocronies,[823] que gairebé només són possibles en els diàlegs. Els trencaments de l'ordre lineal de la història, amb les insercions de les analepsis retrospectives, signifiquen un primer nivell d'acceleració de les històries; ens referim a les amplificacions descriptives del passat dels personatges, on es relaten els fets més significatius en un espai discursiu mínim, per tal de no restar atenció a la història principal. En aquestes analepsis la relació creada és TD < TH, corresponent a una situació de **sumari**, que sovint desemboquen en una situació d'acceleració màxima TD = 0 i TH = n, conseqüència de les situacions d'**el·lipsi**, normalment implícites, ja que es reprén el nivell de la història primària sense indicar de cap manera la llacuna cronològica representada en aquesta interrupció, tan sols amb l'ús dels punts suspensius. ~~CM~~ és la novel·la que presenta més situacions d'el·lipsi; es

[822] Vegeu Genette 1972, 163-166.
[823] Vegeu Genette 1972, 144-149.

tracta d'aturaments complets del ritme discursiu que resten informació i potencien la situació de misteri. ~~HNF~~ presenta així mateix situacions de **pausa** referides a descripcions temporals fetes per la protagonista; l'efecte immediat d'aquests fragments és la pausa completa de TH per incrementar notablement TD (TD = n i TH = 0) que possibilita l'ampliació d'elements apareguts entre els nuclis conceptuals: les funcions de catàlisi. En ~~CM~~, per tal de no trencar l'agilitat que requereix un text policíac, l'autora recorre a les descripcions sintètiques a partir de l'enumeració d'imatges aïllades sense formes verbals, que resulten finalment llargues tirallongues de frases gens atractives per a la seua lectura i que trenquen completament el ritme habitual de la narració.

BIBLIOTECA VIRTUAL

L'ús majoritari d'una velocitat d'escena (TD = TH) és habitual en narracions psicologistes que centren la seua atenció en el desenvolupament psicosocial dels personatges.[824] Així, ~~DH~~ i ~~HNF~~ són les novel·les que menys alteren la seua velocitat discursiva, unes narracions que en alguns capítols generen situacions d'isocronia; l'autora inclou llargs diàlegs entre els enamorats que representen una identificació completa entre TD i TH. Es tracta d'una falsa simulació de mímesi que intenta oferir al lector la immediatesa de la conversa entre els personatges, però que, segons creiem, esdevé un fre al ritme general de la narració, ja que s'inserten al mateix temps històries secundàries narrades pels protagonistes, la qual cosa minva considerablement l'interés general pel contingut del relat. En el cas de ~~HNF~~ aquesta sensació s'agreuja en utilitzar sovint la velocitat mínima de pausa en les descripcions sobre el paisatge o els nous personatges presentats.

~~UD~~ presenta com a novetat en l'estil de l'autora un ús més abundant de la velocitat de sumari, localitzada en les intervencions del narrador

[824] Confronteu Genette 1972, 165.

heterodiegètic. D'aquesta manera es concentra en un menor temps del discurs els principals esdeveniments dels personatges, obtenint com a resultat immediat una major agilitat expressiva. La velocitat d'escena, un petit fre a l'acceleració del sumari, és present en les incursions del narrador en la consciència del protagonista, en un intent d'oferir d'una manera directa els pensament abocats per la seua ment. Aquesta tècnica és també usada en ~~CM~~ per tal d'agilitzar la velocitat del relat, de manera que el narrador recorre al sumari per resumir els esdeveniments que han iniciat els personatges, impedint la seua redacció en escena, excessivament lenta per al gust de l'escriptora. Hi ha, doncs, una alternança entre escena i sumari, un equilibri habitual en gran part de la narrativa del segle XX,[825] que és destacat per la crítica de la novel·la del moment[826] i que serà, en certa mesura la velocitat més desenvolupada en els textos de maduresa de l'autora.

3.4.4 Freqüència

Les quatre novel·les estudiades presenten normalment una freqüència singulativa.[827] La relació numèrica entre la major part dels esdeveniments narrats en la història i els enunciats narratius del discurs és la unitat (1 H = 1 D). En els relats es narren fets de la història en un únic dispositiu discursiu. Aquesta freqüència obeeix a la linealitat imperant en bona part de les narracions i a la construcció en progressió de tema constant.[828] D'aquesta manera hi ha una relació directa de totes les accions a passatges fragmentaris d'una mateixa història, representada per la seqüència temàtica

[825] Vegeu Genette 1972, 153.
[826] Confronteu R. Tasis 1934.
[827] Vegeu Genette 1972, 172-176 i 1983, 26-27.
[828] Confronteu Genette 1972, 172-173 i 176-185.

T_1 (el nucli principal conceptual), que es manté constant en el desenvolupament de la història i del discurs.

No obstant això, també és possible localitzar altres situacions narratives. Concretament en ~~HNF~~ i en ~~UD~~ hi ha diverses freqüències iteratives, corresponents a repeticions del discurs relatives a una mateixa història (1H = nD). Aquestes repeticions se centren en les analepsis retrospectives que incideixen en relats del passat dels protagonistes en diverses ocasions. L'ús en aquesta novel·la de la freqüència iterativa rau, segons creiem, en la construcció psicològica més completa del personatge central de la novel·la, la descripció de la qual exigeix la recreació constant d'unes mateixes idees o afers que han agreujat l'estat mental de la protagonista de ~~HNF~~. En ~~UD~~ i en ~~CM~~ també podem trobar freqüències repetitives (1H > nD) on diverses citacions obeeixen a un mateix passatge de la història; es tracta de situacions repetides explicades en algunes prolepsis que finalment es materialitzen en la realitat del personatge.

Com hem indicat anteriorment, el desenvolupament majoritari de la freqüència singulativa afavoreix el realisme de les situacions descrites en les novel·les, i obeeix a la voluntat de presentar d'una manera directa i natural els esdeveniments protagonitzats pels personatges. Igualment hem destacat la relació d'aquest tipus de freqüència amb el registre oral de la llengua[829], un recurs, doncs, molt en consonància amb els objectius generals de l'escriptora. Un tractament semblant podem mantenir en la freqüència repetitiva localitzada en ~~UD~~ i en ~~CM~~, un reflex evident dels fenòmens de repetició del registre conversacional.

[829] Vegeu la nota 282.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

3.5 La distància entre el discurs i la història. Formes d'inserció dels discurs reportat

Les novel·les de Rodoreda estudiades són narracions de paraules, d'esdeveniments verbals.[830] Hi ha en tot moment un distanciament variable entre la història i el discurs, de tal manera que de vegades hi ha una sensació de mímesi major, en el cas del discurs directe (DD), i d'altres tot el contrari, amb els usos del discurs indirecte (DI) i discurs indirecte lliure (DIL). ~~DH~~ i ~~HNF~~ són les novel·les que presenten una menor distància entre el discurs i la història, perquè empren habitualment el DD en la transposició del discurs reportat, un fet normal en uns textos construïts a partir de la primera persona narrativa. En aquestes dues novel·les, l'ús del DI queda restringit al relat que les protagonistes fan de les accions d'altres personatges, encara que en aquests fragments s'hi alternen formes del DD i del DI; una alternança que s'origina en les situacions de sumari a través de les quals les protagonistes resumeixen els fets d'un altre personatge, després d'haver inserit algunes frases seguint la tècnica del DD. Així, podem confirmar aquest doble ús en ~~DH~~ i ~~HNF~~; Rodoreda hi utilitza el DD en l'expressió íntima dels pensaments dels personatges (monòleg) i el DI en les anacronies (analepsis principalment).

L'ús general del DD afavoreix la naturalitat del relat, ja que permet la transcripció literal de les paraules dels actors; és perfectament destrible a partir de la presència de senyalitzadors deíctics de persona (*vostè, jo, tu*), que guien la pluralitat de veus narratives en el DD, i demostratius (*això, açò, allò*). En els diàlegs es possibilita la polifonia,[831] la pluralitat de veus narratives; la inserció d'aquests discursos reportats es fa moltes vegades

[830] Vegeu Genette 1972, 226-228.
[831] Confronteu Maingueneau/Salvador 1995, 73-89.

sense l'acció de verbs introductoris ni identificació dels locutors, probablement per agilitzar la lectura d'aquests fragments, un fet dificulta de vegades la localització de la veu actant. Són especialment significatives les rèpliques entre els enamorats de ~~DH~~ i ~~HNF~~, també força emprades en ~~CM~~, que generen uns diàlegs ràpids i formats per frases breus, però que no aporten gaire sentit en el desenvolupament de la novel·la. En general, la Rodoreda dels anys trenta empra les disposicions gràfiques i lingüístiques mínimes per a inserir el discurs reportat directe.

La presència del DD és especialment significativa en l'expressió de la intimitat dels personatges, la qual cosa incrementa el ritme del relat. Ens referim, doncs, als monòleg dels protagonistes, construïts amb un estil natural i ràpid, amb frases curtes sense gairebé connectors. Un monòleg que s'assembla en algunes imatges a la forma del monòleg interior: encavalcament de punts de vista, creuaments d'opinions procedents de distintes formulacions, exclamacions, interjeccions, frases inacabades, etc.,[832] però que no són sinó el reflex d'uns pensaments accelerats dins d'una narració general en primera persona. Després de fer l'aplicació de les propostes de D. Maingueneau i V. Salvador (1995, 110-114), podem confirmar que en aquestes dues narracions no es fa ús del monòleg interior.[833] L'autora vol reflectir amb un llenguatge més espontani i desordenat el dinamisme intern del pensament dels actors,[834] sense la intermediació d'un narrador, i sense que la totalitat de la història siga absorbida per la consciència del personatge locutor. Estem així d'acord

[832] Confronteu Ll. Calderer 1988, 267 i C. Arnau 1979, 32-33.

[833] En referir-se a les tècniques discursives de ~~DH~~, Carme Arnau (1979, 32) recorda la relació entre el diari i el monòleg interior, ja que el primer és el pas previ del segon.

[834] Un estil que recorda diversos passatges de novel·les posteriors de l'autora com *La plaça del Diamant* o *El carrer de les Camèlies*. Vegeu la nota 438.

amb l'etiqueta aplicada a aquestes novel·les per Carme Arnau de *fals monòleg interior*[835] al qual ens hem referit en l'estudi anterior.

Les formes d'inserció del discurs reportat són ben distintes en ~~UD~~ i en ~~CM~~, dues novel·les on l'aparició d'un narrador heterodiegètic acaba amb la narració en primera persona i exigeix l'ús de les formes predominants del discurs indirecte (DI) per fer possible el relat dels esdeveniments dels personatges. Aquestes formes s'hi alternen amb les del discurs indirecte lliure (DIL) en introduir-se la veu narrativa dins de la consciència del personatge i haver-hi un canvi de punt focalitzador (focalització zero)[836]. Malgrat tot, no hi ha un canvi de persona, les dues narracions es relaten en tercera persona, a excepció lògicament de la reproducció dels diàlegs que segueixen les formes del DD. Amb l'ús del DIL l'escriptora redueix considerablement la distància entre la història i el discurs, un fet que facilita la naturalitat del text, en aproximar els pensaments dels personatges al lector receptor sense haver de renunciar a la mediació del narrador en tercera persona. Rodoreda restitueix així la subjectivitat lingüística dels locutors, tot integrant les seues paraules en el fil de la narració.[837]

Rodoreda intenta amb totes aquestes tècniques reduir la distància entre el discurs i la història per tal de buscar la proximitat del lector. Com hem indicat al llarg de la nostra anàlisi, l'autora completa aquestes tècniques discursives amb la recerca d'un model de llengua oral que aproxime i dote de naturalitat el seu llenguatge literari.[838] La localització de figures relacionades amb el relat conversacional en les obres de Rodoreda ens ha

[835] Confronteu Arnau 1979, 38. Carme Arnau justifica la seua afirmació en l'observació que la primera persona narrativa per la qual coneixem la realitat, es comporta com un narrador omniscient tradicional que ofereix al lector una visió del món narratiu mediatitzada. Arnau afirma que en aquestes novel·les "l'objectivisme és fals i el subjectivisme no fa més que augmentar" (Arnau 1979, 39).

[836] Vegeu Genette (1972, 245-252), Rimmon (1976; Sullà 1985, 170-171) i Maingueneau/Salvador (1995, 29-30).

[837] Confronteu Maingueneau/Salvador 1995, 107.

fet possible la consolidació de la nostra hipòtesi llançada en l'anàlisi de les estructures narratives de l'autora: Rodoreda inicia en aquestes novel·les un estil literari personal centrat en una expressió directa i senzilla, tot incloent les formes lingüístiques que poden tenir en la realitat els seus personatges. Els elements destriats vinculables amb les formes del relat oral són diversos i força abundants. Rodoreda ompli els seus textos amb formes lèxiques, morfològiques i sintàctiques que intenten reproduir amb la major fidelitat possible el to particular dels parlaments dels actors. Això és un fet continu en els fragments redactats amb l'estil directe, majoritaris en ~~DH~~ i ~~HNF~~, i en el discurs indirecte lliure, més emprat en ~~UD~~. Com hem anat veient, la localització de figures d'oralitat en aquestes novel·les ha de ser entesa sovint com una manifestació del registre directe que, a diferència del registre col·loquial, manté un control personal sobre les manifestacions lingüístiques emprades.[839]

Hem de destacar, sens dubte, l'ús de tres recursos estilístics que proporcionen en alguns moments un ritme molt marcat, que agilitza la lectura i la comprensió de l'estat d'ànim dels protagonistes. Ens referim a l'enumeració, la repetició i l'el·lipsi, que creen fragments narratius com els següents:

a) Em plau de saber *que* hi ha qui m'estima, *que* hi ha un home *que* pensa en mi, *que* voldria besar-me i no gosa, *que* jo sóc per a ell l'única dona que no podrà assolir, *que* quan em mira em besa i jo agraeixo aquestes besades imaginàries *que* em lliguen més a ell que tots els mites socials. (~~DH~~, 147)

b) passem *horts i més horts*. A l'altra banda de carretera una noguera branda les branques carregades de fruit verdós. *Muntanyes i més*

[838] Vegeu Pericay/Toutain (1996, 219-233) i Salvador (1989, 15-16).
[839] Vegeu Salvador (1987, 214-215).

muntanyes es succeeixen innombrables, grises i blaves de tan lluny que són. (~~HNF~~, 134)

c) "les noies, àdhuc les qui baixen de pobles veïns viuen la il·lusió d'unes hores felices... que jo no he conegudes." (~~HNF~~, 112).

Com veiem, les enumeracions sintàctiques [*a)*] provoquen una ordenació del discurs, d'una manera semblant als processos mentals de la llengua oral. Les enumeracions provoquen sovint la repetició anafòrica de partícules que ordenen el missatge exposat i enllacen les idees que componen el discurs; bé poden ser conjuncions subordinades, com l'exemple anterior; bé poden ser conjuncions coordinades copulatives (polisíndeton);[840] etc. Per la seua banda, l'ús de les repeticions en els fragments descriptius [*b)*] provoca una emfasització de les imatges que criden l'atenció de la veu narrativa, alhora que generen un ritme progressiu que fa avançar el relat. En general, la formulació d'estructures paral·leles és producte en moltes ocasions d'una voluntat organitzadora que provoca una lectura àgil i directa dels pensaments del protagonista.[841] L'anàfora apareix també com un recurs estilístic amb una funcionalitat final semblant al de les repeticions, en tant que provoca una emfasització de la descripció de l'estat d'ànim dels personatges.[842] Hem destacat anteriorment la formulació de molts dels inicis dels parlaments dels protagonistes de ~~DH~~, que presenten frases encapçalades per conjuncions o pronoms idèntics (si, que, perquè) que reforcen l'expressivitat i la immediatesa comunicativa del personatge; també ~~UD~~[843] i ~~CM~~[844] ens ofereix diversos exemples

[840] *I* es passava amb llamineria la llengua pels llavis, recordant, *i* fruint, *i* assaborint el gustet d'aquells robins menuts (~~UD~~, 34).
[841] Recordeu l'exemple d'~~UD~~, 47.
[842] Com hem vist, en diverses ocasions és present en la formulació de preguntes retòriques: "*Què diria* el meu marit si sabés la veritat del que em passa? *Què diria* si sabés que els llavis que ell besa una mica displicentment com obeint un costum difícil de trencar, un altre home els ha besat? *Què diria* de mi" (~~DH~~, 148).
[843] Vegeu ~~UD~~, 56-57.
[844] Vegeu ~~CM~~, 89-90.

significatius. Rodoreda usa també diverses gradacions semàntiques, basades principalment en la repetició, per a emfasitzar diverses situacions; podem destacar l'exemple vist anteriorment en ~~DH~~ (pàg. 40) sobre l'acció de *plorar*. El resultat és una prosa rítmica que distribueix la seua intensitat conceptual.

D'altres ocasions, les repeticions es manifesten com un acte propi de la retroalimentació produïda en situacions d'immediatesa comunicativa, com un fenomen propi del discurs oral[845]; hem observat diversos casos en ~~HNF~~, on apareix moltes vegades en les descripcions imprecises que la protagonista fa del poble. Igualment, en ~~UD~~, es fa ús de la repetició com un recurs per potenciar l'oralitat del text, fins i tot en els parlaments del narrador, que introduït dins de la consciència del personatge intenta reflectir la immediatesa de la llengua parlada, amb les conseqüències posteriors lògiques, com és la repetició lingüística.[846]

En relació al recurs emprat en l'exemple *c)*, l'el·lipsi, cal destacar que el seu ús provoca una agilització del temps de la història respecte del temps discursiu, ja que delimita els plànols descriptius per tornar al plànol diegètic principal. Rodoreda empra també l'el·lipsi per guiar plànols descriptius successius, fent possible un canvi de missatge sense que hi haja un trencament discursiu brusc.[847] La seua presència va normalment indicada amb els punts suspensius i intenta reflectir en tot moment les interrupcions pròpies del llenguatge oral.[848] Encara que el seu ús és nombrós en aquestes novel·les de Rodoreda, podem destacar el capítol V de ~~DH~~, que recrea els records d'infantesa de la protagonista, que marca el seu

[845] Payrató 1988, 71-72.
[846] Vegeu ~~UD~~, 95-96.
[847] Vegeu ~~DH~~, 21; ~~UD~~, 191; ~~CM~~, 127.
[848] Vegeu ~~HNF~~, 30-31, 34; ~~CM~~, 136.

ritme amb l'el·lipsi. La supressió d'elements lingüístics provoca també una emfasització de la situació descrita, un efecte pròxim al recurs de clímax que hem estudiat en diverses ocasions.[849] Però en general, la utilització de l'el·lipsi presenta una major freqüència en les insercions d'analepsis que possibiliten descripcions d'ambients anteriors a la història principal;[850] l'el·lipsi esdevé, doncs, en aquestes novel·les una base important per a la recreació de situacions descriptives que, inserides al llarg del discurs, marquen sovint el ritme narratiu.

Tots tres recursos, l'enumeració, la repetició i l'el·lipsi, s'entrecreuen sovint en els fragments de major agilitat discursiva, de tal manera que es produeix una sensació de mímesi del pensament del personatge, minvant així totalment la distància entre el discurs i la història de la novel·la.[851] La major presència d'aquests recursos es troba en les dues primeres novel·les analitzades, on hi ha un ús més abundant de l'estil directe. En els textos rodoredians dels anys trenta, l'enumeració, la repetició i l'el·lipsi, formes característiques del relat conversacional,[852] presenten una ordenació i un ritme similar a l'evolució de la llengua parlada; d'igual manera es presentaran aquests recursos en la narrativa de maduresa de l'autora.[853] És evident sobretot l'ús continuat de l'el·lipsi en la totalitat del seu corpus narratiu, un dels encerts més valorats pels autors d'*El malentès del noucentisme*[854] en la innovació que significa la narrativa de Mercè Rodoreda, en tant que incorpora mecanismes del relat conversacional —entre els quals destaquen, sens dubte— en el discurs literari sense perdre el

[849] Vegeu ~~DH~~, 69; ~~UD~~, 51-52.
[850] Vegeu ~~DH~~, 44; ~~HNF~~, 62; ~~*UD*~~, 203.
[851] Vegeu ~~HNF~~, 110.
[852] V. Salvador, "L'anàlisi del discurs, entre l'oralitat i l'escriptura" (1989, 23).
[853] Notem com Xavier Pericay i Ferran Toutain (1996, 225) indiquen la presència d'aquests tres recursos estilístics en els passatges descriptius dels textos posteriors de l'autora, els quals marquen —segons els autors— el ritme del discurs.
[854] Pericay/Toutain 1996, 228-229.

grau de correcció i d'adequació que el gènere exigeix.[855] Els textos que hem estudiat són, en certa mesura, ben lluny de l'equilibri ideal entre discurs literari i registre oral, un punt al qual arribà l'escriptora en els textos de maduresa, però presenten els primers temptejos literaris per trobar el seu estil personal.

Hem de destacar finalment, l'humor com un dels recursos més emprats per tal de minvar la distància entre el discurs i la història narrativa. Aquest element és representatiu del registre oral i és inserit per l'autora per tal de reflectir d'una manera més real la parla dels personatges, com també per a cridar l'atenció dels lectors, en sentir-se més atrets pels continguts de la història narrada. És un recurs lògicament ressaltable en dues d'aquestes novel·les, ~~UD~~ i ~~CM~~, novel·les en les quals, com hem indicat al llarg de l'anàlisi, és més destacable la influència de narradors coetanis a Rodoreda; és el cas sobretot de l'obra de Francesc Trabal en la primera, on trobem un humor general, relacionat des de l'entramat de l'argument que intenta ressaltar diversos passatges de la novel·la. Pensem que el comentari sobre l'obra de Trabal que ofereixen X. Pericay i F. Toutain en *El malentès del noucentisme* (1996, 116) és aplicable als intents rodoredians d'utilitzar l'humor com un recurs narratiu; l'humor de Trabal, com el de Rodoreda, no esdevé natural i conseqüent amb el to col·loquial de la resta del relat, es troba immers en un discurs narratiu que sovint perd la línia conversacional per ser interromput per fragments construïts amb un llenguatge més elaborat i artificiós. Aquests autors, com recorden Pericay i Toutain (1996, 116), ofereixen un humor "on es mesclen feliçment les influències de les avantguardes europees d'entreguerres i la tradició satírica catalana del vuit-cents".

[855] L'afirmació dels autors de l'estudi esmentat afirmen en rotunditat que "no és exagerat afirmar que, en la novel·la catalana moderna, el problema de l'equilibri entre la construcció narrativa i la naturalitat en la veu dels personatges, qui primer el resol és Mercè Rodoreda" (Pericay/Toutain 1996, 229).

Per tant, podem observar que l'existència d'elements vinculats amb l'oralitat en els quatre textos analitzats denota un interés de l'autora per oferir uns relats construïts segons els elements estilístics que empren els autors dels anys trenta més agosarats, bàsicament els corresponents a l'anomenat grup de Sabadell. Carme Arnau, en l'estudi *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938)*, sosté també que l'oralitat és un dels principals aspectes diferenciadors d'aquests autors, com és el cas de Trabal, de qui ressalta que "es decanta per un llenguatge que representa l'intent ben innovador de reproduir la manera de parla de la burgesia autòctona d'abans de la guerra" (Arnau 1987c, 141).[856] Rodoreda és conscient, doncs, de l'ús d'elements propis del relat conversacional. De la nostra anàlisi hem observat sovint l'aparició de recursos d'oralitat que intenten en molts moments acostar el model lingüístic a la parla pròpia del personatge. Un exemple significatiu l'hem trobat en la novel·la ~~CM~~, on la distinta procedència social dels protagonistes força l'autora a trobar maneres diferents d'expressar-se, tot intentant reflectir una coherència lèxica i expressiva que manifestés la seua identitat. Hem observat també com l'escriptora, en la seua vessant periodística, també feia ús d'aquests recursos, en un intent d'oferir un llenguatge natural i directe que fos atractiu per al lector model d'aquestes publicacions; les entrevistes de *Clarisme* són novament un excel·lent exemple. Per la seua banda, les publicacions infantils de *La Publicitat*, presenten un conjunt força interessant de formes col·loquials (repeticions, onomatopeies,

[856] Pere Gimferrer, en la introducció de l'edició moderna de *Moment musical* (1936) de Carles Soldevila, destaca també l'equilibri lingüístic obtingut per l'autor en aquesta novel·la, que representa "el punt màxim d'elegància elaborada fins a prendre un caient de natural (lluny ja de l'arcaisme i gal·licisme deliberats de Xènius, o de la creació d'una nova llengua paral·lela basada en dades efectives de la llengua real que és la comesa de les traduccions de Dickens per Carner) s'imposa com a punt d'arribada de la prosa del Noucentisme." (Gimferrer 1992, 10). Vegem, doncs, com els autors dels trenta van progressivament assolint un model de llengua apta per a la narrativa que, sense trencar amb els objectius de fidelitat normativa del noucentisme, prenga un to de naturalitat i d'immediatesa que la prosa anterior no ho havia aconseguit. Rodoreda es troba enmig d'aquesta evolució generacional.

senyalitzacions deíctiques, elementes entonacionals i paralingüístics, elements d'interrupció del discurs, etc.), que aconsegueixen un discurs adequat al registre literari, sense cap interferència per a la recepció del missatge, en un intent obvi d'adaptar les històries al perfil específic del lector infantil. Per tant, localitzar elements vincultas amb aquest registre lingüístic dins l'obra narrativa de Rodoreda no és gens agosarat;[857] l'autora se'ns manifesta des dels seus orígens preocupada per insertar-los d'una manera natural i fluïda. El resultat és un model de llengua àgil procedent de la quotidianitat al qual l'escriptora afegeix l'elaboració personal per tal d'aconseguir una adequació completa al registre i al gènere on s'hi inclouen.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[857] Xavier Pericay i Ferran Toutain, en l'anàlisi que fan sobre els narradors posteriors al moviment noucentista, entre els quals destaquen el cas de Salvador Espriu i de Mercè Rodoreda, observen que aquests autors "volen eliminar dels seus estils tot el que hi resulta accessori o fals i volen acostar la llengua a les tendències habituals de la parla." (Pericay/Toutain 1996, 194).

3.6 La perspectiva narrativa: el mode, la veu narrativa i el narratari

Aquestes obres són narrades des d'una **focalització interna** (FI), això és, des d'un focus que veu l'acció des de l'interior del nivell diegètic. En ~~DH~~ tenim una **focalització interna mòbil**,[858] ja que podem destriar un FP (n) variable, corresponent als dos focus distints representats pels dos protagonistes. La doble modalització creada en la primera novel·la, que permet oferir una mateixa informació des de dos punts de procedència d'informació diferents, no és usada per l'autora en els altres textos d'aquesta època, i no serà gairebé fins *Mirall trencat*[859] quan permetrà aquesta variació de focus narratius, un tret que apareix també en la novel·la pòstuma *Isabel i Maria*.[860] L'ús d'un FP (n) exigeix l'existència d'una senyalització deíctica que identifique cada focus, un fet que en ~~DH~~ es resol amb el títol *Ell/Ella/Tots dos* de l'inici dels capítols.

Per contra la resta de novel·les ens ofereixen un únic FI, responsable de tota la procedència de la informació derivada de la història. Aquesta FI recau en un personatge (FP_1), en el cas de ~~HNF~~, i en un narrador heterodiegètic, en el cas d'~~UD~~ i de ~~CM~~. El FI d'aquestes novel·les és igualment el

[858] Vegeu Genette 1972, 244.

[859] La novel·la presenta distints punts de vista oferts per un jo narratiu que recull tots els pensaments dels partíceps de la història. L'autora recuperarà en *Mirall trencat* la presència d'un narrador heterodiegètic en tercera persona com una resposta lògica d'unes exigències estilístiques més complexes. El tram argumental és més dens i cal, doncs, una persona objectiva, aliena a la història que faça de nexe amb el lector, que desconeix un gran munt de detalls del medi i dels personatges que creen l'acció. Carme Arnau destaca aquesta innovació en el pròleg de la novel·la en l'edició de 1983 (Arnau 1983a, 6), a partir de la inclusió d'un major nombre de personatges i del tractament d'un període considerable de temps literari. Rodoreda també s'hi refereix en el pròleg de l'obra: "La novel·la d'una família havia de ser més àmplia, havia de tenir més obertura. No podia fer explicar la novel·la per un sol personatge... Havia de substituir el monòleg per l'estil narratiu." (*Mirall trencat*, 15).

[860] Els distints procediments narratius que hi ha a *Isabel i Maria* són un bon exemple de l'evolució estilística de l'escriptora. Carme Arnau, al pròleg d'*Isabel i Maria*, assenyala la diferència estilística de les dues parts principals de la novel·la. "El carrer del desig", la primera part, és més intimista; un conjunt de personatges hi parlen d'un fet concret, l'operació-avortament d'Isabel. Distints punts de vista, doncs, per parlar d'una realitat; els paràgrafs s'hi succeeixen i donen la visió particular del fet.

responsable de la selecció de la informació i de la subjectivització del relat, de tal manera que els continguts que li interessen són sotmesos a una amplificació descriptiva considerable, tot donant peu a l'establiment de les funcions de catàlisi esmentades en el primer apartat d'aquest capítol. Aquesta focalització fixa provoca que apareguen en el discurs elements personificadors, com és el cas dels possessius o dels deíctics de persona, que aproximen el text al punt focal del personatge o del narrador corresponent. La subjectivització modal provoca fins i tot l'apropiació per al narrador protagonista de ~~HNF~~ d'expressions d'altres personatges de la novel·la.

L'ús de la FI en totes les quatre novel·les[861] permet el control directe de la informació per part d'un personatge o d'un narrador inserits en el nivell diegètic, la qual cosa subjectivitza enormement la narració, ja que la narració es construeix sempre a partir del procés de selecció de la realitat que el punt focal realitza. Tot açò es concreta en un seguit d'elements procedents de la subjectivització modal[862] que impregnen els relats: descripcions personals, comentaris crítics, visió personalitzada, ús de qualificatius i de possessius, paralepsis discursives,[863] etc.

No obstant això hi ha una progressiva voluntat de desproveir el text d'aquestes característiques, de tal manera que en ~~HNF~~ hem destriat fragments construïts més prop d'un objectivisme descriptiu, semblant a les observacions d'una càmera cinematogràfica,[864] que intenten donar les coordenades del cronotopo suficients per a la localització posterior de

---

"Diari de Maria", la segona part, és molt més intimista, on un protagonista en primera persona duu tot el fil narratiu.

[861] Recordem que a l'inici d'~~UD~~ s'insinua una escassament definida FE, a partir d'un narrador extradiegètic que presenta l'obra i l'ofereix als lectors.

[862] Confronteu Kerbrat-Orecchioni (1980, 156-188) i Rigau (1981, 114-120).

[863] Vegeu Genette 1972, 249-252.

l'acció, però finalment és la subjectivització la que domina la resta de l'obra; en ~~CM~~ hem localitzat també descripcions objectivistes semblants. En ~~UD~~ i sobretot en ~~CM~~ també trobem fragments semblants; en la novel·la del 1936 observem aquesta característica en les llargues relacions d'objectes o de persones presents en l'acció, desproveint-les de qualsevol adjectivació i fins i tot d'acció verbal.

Les alteracions més destacables en la focalització d'aquestes novel·les són les paralepsis, a partir de les quals el focus s'introdueix en la consciència dels personatges, amb l'ajut expressiu de l'estil indirecte lliure. En ~~HNF~~ hem destriat tan sols un exemple en el qual la narradora entra en el pensament del personatge per fer una descripció més exacta, també a partir del suport expressiu del DIL. En ~~UD~~ i en ~~CM~~ les paralepsis amplien el seu abast, de tal manera que bona part dels relats es construeixen a partir d'una focalització zero, en introduir-se sovint el focus narratiu en l'interior dels personatges. Novament aquesta introspecció és possible gràcies al DIL, on s'arriba a un just equilibri entre el focus interior del personatge i el focus del narrador, és a dir, el personatge és qui veu les accions en aquell moment, però és el narrador qui les reporta. El focus narratiu ens ofereix en aquests casos el pensament dels personatges i la seua particular manera de veure el món exterior, de tal manera que desapareix l'acció subjectivitzadora del narrador. En ~~UD~~ hem observat fins i tot una situació interessant de desdoblament de punt focals dins del mateix personatge, radicat en l'*alter ego* d'aquest. Però novament, després dels passatges amb una focalització zero, es reprén la FI que es desenvolupa majoritàriament al llarg del llibre. Finalment, podem destacar que l'alteració del punt focal general de l'obra, en introduir-se dins del personatge, provoca en ~~UD~~ i en

[864] Sobre la influència de les estructures cinematogràfiques en la narrativa, hem tingut en compte Peña-Ardid (1992, 121-127) i Company (1987, 19-56).

~~CM~~ el canvi del model de llengua, en incloure l'escriptora una major presència d'element del registre oral, en un intent evident de reflectir la llengua de l'interior dels individus, tot contraposant-la a l'emprada pel narrador.

La **relació entre l'acció verbal i els nivells narratius** de les novel·les estudiades es resol normalment amb l'equivalència **simultània**, és a dir, que es narren en present uns fets que són contemporanis a l'acció principal. Aquesta és una característica immediata de l'intent d'oferir uns textos on es redueix considerablement la distància entre la història i el discurs.[865] Novament hem d'interpretar aquest fet com un desig de l'escriptora per expressar més directament i natural el desenvolupament psicològic dels protagonistes.[866] No obstant això, podem localitzar-hi també fragments corresponents a una relació ulterior, on es narren en pretèrit els fets passats; ens referim a les situacions d'analepsis, que recreen fragments anteriors en l'ordre actual de les narracions.

Les novel·les presenten igualment un **nivell narratiu intradiegètic o diegètic** general on s'inclou la quasi totalitat dels continguts de la història.[867] No obstant això, l'expressió es reforça amb la inserció d'històries secundàries procedents d'un **nivell narratiu metadiegètic**, encara que també podem incloure-les dins d'un mateix nivell diegètic.[868] Rodoreda inclou algunes vegades informacions complementàries que desenvolupen funcions explicatives i que es materialitzen en les analepsis

[865] Confronteu Genette 1972, 276.

[866] D'una manera semblant ho hem d'entendre en el cas de ~~CM~~, on l'estructura policíaca de la novel·la exigeix igualment un ús de la narració simultània, per tal d'oferir els esdeveniments al mateix temps que són coneguts i crear la sensació de misteri adequada.

[867] Tan sols podem destriar un fragment corresponent a un nivell narratiu extradiegètic en ~~UD~~, corresponent a la introducció de la novel·la a la qual ens hem referit, i que intenta ser una invitació exterior —des de fora del nivell diegètic— a la lectura del llibre. Igualment podem entendre les localitzacions aïllades de personatges de la vida real dins de la novel·la ~~CM~~: Maragall, Trabal, Vernet, etc.

[868] Vegeu S. Rimmon (1976; Sullà 1985, 172).

internes anteriorment analitzades. Recordem que Genette (1972, 287-288) les anomena analepsis metadiegètiques perquè inclouen històries anteriors dels personatges que faciliten la comprensió dels esdeveniments futurs. Igualment també podem trobar nivells narratius metadiegètics amb una funció temàtica de contrast o d'analogia, corresponents a la inserció d'històries normalment externes a la narració que contraposen la descripció dels personatges; ens referim bàsicament a les sil·lepsis temàtiques anteriorment esmentades, d'on destaquen, sens dubte, els paral·lels amb personalitats de la cultura (mitologia, literatura, etc.) de novel·les com ~~UD~~, o les referències a persones del món del cinema de novel·les com ~~DH~~ o ~~UD~~, uns personatges sobre els quals Rodoreda demostrava tenir una especial atenció.[869]

Les novel·les analitzades presenten dues formes bàsiques de **contracte narratiu**. D'una banda, les dues primeres, ens presenten un narrador intradiegètic homodiegètic,[870] un personatge central que ens relata allò que veu i que sent; d'una altra, les dues segones, un narrador intradiegètic heterodiegètic,[871] no representat per cap dels protagonistes. En tots dos casos ens trobem davant d'un narrador pertanyent al nivell diegètic que ofereix la seua visió de les coses. Es tracta, per tant, d'un model de narrador semblant que relata una sèrie de continguts que desenvolupen la història; òbviament les distintes natures d'aquests (homodiegètic-heterodiegètic) plantegen distintes modalitzacions del discurs resultant en cada novel·la. El model emprat, doncs, s'acosta al definit per Fernando Savater en l'article "L'evasió del narrador. Narrativa d'aventures i novel·la burgesa: dues tradicions literàries diferents" (1994, 6-9) en exposar la seua

[869] Recordem les ovacions expressades a les personalitats del món de la cultura a les quals Rodoreda dedica les seues entrevistes publicades en Clarisme o l'article "Vampiresses d'ahir i d'avui" (*Mirador*, 01.12.32, 6), on mostra la seua atracció envers les actrius més significatives de la seua època.
[870] Corresponent a la figura del *jo protagonista*, segons la terminologia de Norman Friedman (1975, 47-57).
[871] Corresponent a l'*omnisciència neutral*, segons la terminologia de Norman Friedman (1975, 50).

opinió sobre la relació entre el narrador i l'autor en els models literaris de ficció del segle XX; Savater opina que "el narrador parla de coses que no té dret a canviar substancialment al seu albir. [...] El narrador, per tant, transmet, però no inventa." (pàg. 7). I així és, d'una manera semblant podem identificar les veus narratives de les nostres novel·les: un individu parlant que no fa sinó transmetre una visió peculiar de l'univers fictici, de les coordenades del cronotopo en les quals es desenvolupen uns personatges singulars que troben en la ficció una manera de manifestar la dificultat d'alterar l'evolució dels esdeveniments. La passivitat esmentada que regeix en moltes ocasions les actuacions dels personatges, incapaços de canviar el seu propi destí, marca igualment la natura dels narradors que guien les històries. En les dues primeres novel·les coincideixen els protagonistes amb els narradors,[872] per la qual cosa és fàcil comprovar aquest peculiar tarannà, però en les dues segones, ens trobem un model de narrador semblant, unes figures literàries que tan sols ofereixen allò que passa, sense responsabilitzar-se de l'origen dels fets relatats. Esdevenen així eines de l'autora en la creació d'uns universos literaris que obeeixen a la seua voluntat. El motiu pel qual Rodoreda s'inclinà en les dues últimes novel·les estudiades per la creació d'una veu narrativa distinta a la del protagonista pot deure's, al nostre parer, a la voluntat d'allunyar-se del control del relat per part del personatge, i fer possible una veu més objectiva que puga interpretar les actuacions dels actors; d'aquesta manera és possible usar tècniques expressives com l'humor o la ironia, que serien menys convincents si els generara el mateix protagonista. Malgrat tot, les diferències entre primera i tercera persona narratives d'aquestes novel·les responen a un mateix intent de focalització personal. Aquesta idea

[872] El plantejament d'un narrador en primera persona en DH i en HNF és plenament significatiu en el corpus narratiu de Rodoreda. Carme Arnau (1982, 244) observa les semblances entre la veu narrativa de les publicacions de Rodoreda en els anys trenta i la primera obra publicada a l'exili, *Vint-i-dos contes*; Arnau hi destaca especialment la desaparició del narrador postulada en gran part dels textos rodoredians.

coincideix amb la proposta de Roland Barthes[873] que distingeix entre narració personal i impersonal com una mena de superació de la diferenciació tradicional de l'estructuralisme.[874] Al nostre parer, ~~UD~~ i ~~CM~~ responen a una mateixa focalització que les anteriors novel·les. Barthes[875] apunta la possibilitat de considerar textos narrats en tercera persona com a narracions personals, a causa de la possibilitat de transformar les persones narratives sense alterar el sentit general del discurs. Si fem l'aplicació a fragments on la veu narrativa s'identifica amb el narrador heterodiegètic, en tercera persona, observarem que un canvi de persona gramatical no afecta la comprensió i l'evolució del relat.[876] La desaparició del narrador heterodiegètic no implica una minva de la informació, ja que la tercera persona narrativa s'identificava plenament amb el pensament del protagonista. La distància entre el lector i el text tampoc no ha variat gairebé, ja que aquest hi coneix el desenvolupament dels esdeveniments d'igual manera. La focalització de les quatre novel·les estudiades de l'autora és, per tant, semblant.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

---

[873] Com bé apunta Ángeles Sirvent en el llibre *Roland Barthes. De las críticas de interpretación al análisis textual* de l'any 1989, l'estructuralisme diferencia tradicionalment tres formes clàssiques de presentació del relat: 1. El relat és oferit per una persona identificable que manifesta el seu jo (el narrador com a autor). 2. El narrador és una espècie de consciència total (omniscient) que és alhora interior als seus personatges ja que sap el que els passa, i exterior, ja que no s'identifica en cap d'aquests (el narrador com a testimoni omniscient) 3. El narrador ha de limitar el seu relat a allò que observem o sabem dels personatges, com si cada un d'aquests fora l'emissor del relat (el narrador com a personatge).

[874] Per a Barthes (Sirvent 1989, 200 i següents), l'anàlisi textual supera en aquest sentit les propostes teòriques de l'estructuralisme a causa de la consideració de l'autor, el narrador i els personatges com a identitats enllaçades i no aïllades en el discurs narratiu, de tal manera que l'única diferenciació possible en la focalització d'un text és entre el discurs personal (*je*) i impersonal (*il*), sense que els elements formals de les dues persones gramaticals siguen imprescindibles per a aconseguir l'efecte focalitzador desitjat.

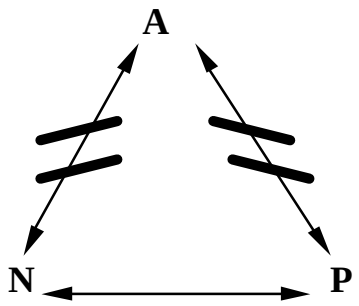
[875] Confronteu Barthes (Sirvent 1989, 200 i següents). D'una altra banda, Jonathan Culler (1975, 283-284) critica la possibilitat d'intercanviar les persones narratives d'un text sense que s'hi altere la perspectiva narrativa: "Allò que impedeix a una oració ser reescrita en primera persona és la presència d'elements que implícitament identifiquen el narrador com a algú diferent del personatge citat en l'oració, i així el senyal del narrador es converteix, amb una paradoxa curiosa, en el criteri d'una manera «impersonal» del discurs." (Culler 1975, 284)

[876] Vegem, per exemple, el resultat en un fragment d'~~UD~~: "He entrat al cafè i he donat el Déu vos guard als amics que tot just si han fet esment de la meva presència. Jo d'avui endavant, tindré un amant. Em permetré el luxe de tenir un amant." (~~UD~~, 139)

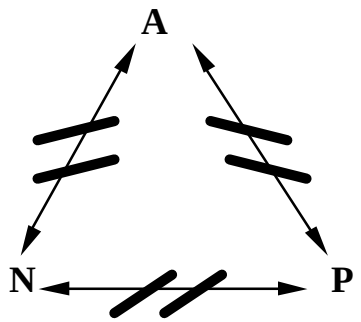
Cal matisar però, que en ~~DH~~, a l'igual que en la focalització, la procedència de la veu narrativa és també doble[877] i, per tant, podem parlar-ne d'un narrador intradiegètic homodiegètic mòbil, depenent de la concreció de la veu narrativa en un o en altre personatge. En la resta de narracions no hi ha aquesta duplicitat. Per contra, trobem una total coincidència en les funcions establertes per aquests narradors; hi ha, en primer lloc, una funcionalitat narrativa òbvia resultant del desenvolupament de la història a partir del seu control. Podem parlar-ne també d'una funció organitzativa, corresponent a l'estructuració de la pròpia novel·la que ens aporta el narrador. En tercer lloc, cal destacar la funció testimonial que la figura del narrador desenvolupa en aquestes novel·les, encara que és més destacable en ~~DH~~ i ~~HNF~~, on el narrador és homodiegètic; així la veu narrativa manifesta en distintes ocasions la seua relació afectiva respecte a la història. En ~~HNF~~ i en ~~UD~~ hem detectat una tímida funcionalitat ideològica de la veu narrativa que s'origina en la creació d'una sèrie de comentaris sobre alguns fets localitzats en el marc històric i social en què es mouen les històries. I finalment, en ~~UD~~, també hem pogut observar la funció comunicativa en el narrador, ja que en diverses ocasions sembla dirigir-se a un destinatari concret sobre el qual vol cridar l'atenció.

Podem concloure l'estudi de la veu narrativa amb l'anàlisi comparada dels esquemes ficcionals resultants d'integrar els tres nuclis centrals de la perspectiva narrativa, segons la proposta esmentada de Genette (1991, 64-72); la figura primera (a l'esquerra) correspon a ~~DH~~ i ~~HNF~~, la figura segona (a la dreta) correspon a ~~UD~~ i ~~CM~~:

[877] Hi ha, per tant, un intent d'aconseguir una narració a partir de l'alternança entre dues focalitzacions identificades amb els dos protagonistes. Aquesta tècnica introdueix en el text un element dinàmic que, en paraules de l'estudiós Yuri H. Lotman del llibre *Estructura del texto artístico* (1970, 335), provoquen la rivalitat de les dues perspectives on cada una d'aquestes "pretén ser la vertadera i tendeix a afirmar-se en la lluita de contraris".



Ficció homodiegètica



Ficció heterodiegètica

En les quatre obres no hi ha mai cap identificació del protagonista o del narrador amb l'autor, es tracta, doncs, de relats ficcionals.[878] Les dues primeres novel·les són **ficcions homodiegètiques** en tant que hi ha una coincidència entre el narrador i el protagonista,[879] encara que l'autor també és distint. Segons Ángeles Encinar, en l'article "Mercè Rodoreda: hacia una fantasía liberadora" (1986), és un recurs que Mercè Rodoreda empra des dels seus inicis literaris[880] com a "estrategia ideal merced a la cual el lector podrá identificarse más fácilmente y experimentar subjetivamente los miedos o angustias de los personajes" (Encinar 1986, 3), de tal manera que el discurs en primera persona redueix la distància amb el lector. Per contra, les dues últimes pertanyen al grup de les ficcions heterodiegètiques on els tres elements que formen part de l'esquema són distints; la veu narrativa de la novel·la es fa a partir d'un narrador en tercera persona diferent al protagonista.[881]

[878] Vegeu Genette 1991, 67.

[879] La identificació entre el narrador i el protagonista en un text literari, que observem en ~~DH~~ i en ~~HNF~~, és interpretat per Norman Friedman com "el punt de vista més útil si volem esbossar el desenrotllament d'una personalitat a mesura que acumula experiència, comptant que ha de posseir prou intel·ligència i sensibilitat per escatir i percebre el significat d'aquell procés" (1975, 57). Wayne C. Booth (*apud* Amorós 1985, 12) afirma que la mímesi narrador-protagonista és una constant en la narrativa contemporània, una derivació lògica de la literatura del nostre temps.

[880] Una gran quantitat d'obres de Rodoreda seguiran aquest esquema: *La plaça del Diamant*, *El carrer de les Camèlies*, *Viatges i flors*, *Quanta, quanta guerra...*, *La mort i la primavera* i *Isabel i Maria*.

[881] Giuseppe Grilli justifica en l'article "A partir d'*Aloma*" el canvi narratiu en algunes obres de Rodoreda en tercera persona, que apareix també en diversos contes, com "un fràgil encobriment d'una adhesió totalitzadora al punt de vista de la protagonista" (1987, 153). Les novel·les posteriors de l'autora on hi ha un relat en tercera persona són ~~AM~~, *Jardí vora el mar* i *Mirall trencat*.

D'una manera semblant a la descripció de les veus narratives de les pel·lícules podem definir els seus **narrataris**. En les quatre novel·les podem localitzar un narratari extradiegètic (NTE), un destinatari anònim que sembla trobar-se fora de la ficció. En ~~DH~~ hi ha també un doble destinatari intern [NTI (1 i 2)], corresponents a la mateixa recepció que fa cada personatge del seu relat, posat en forma de diari.

Aquests anònims NRE poden ser reconstruïts a partir de les referències indirectes que es donen al text.[882] En els quatre textos s'intercalen informacions complementàries o de confidències que el NI ofereix a un receptor extern de l'obra per tal d'afavorir la seua lectura i comprensió. Aquesta és una conseqüència del caràcter psicologista de les obres estudiades, que provoca que l'autora oferesca, a través de la veu narrativa del narrador o del protagonista, les dades suficients per tal de reconstruir l'evolució del personatge. Hem destriat fins i tot algunes apel·lacions directes al NRE (a través de l'ús de la segona persona del singular) en novel·les com ~~DH~~, al qual van adreçades abundants preguntes retòriques que formulen els narradors, tot i saber que no els seran respostes directament per cap altre actor. Amb tot això, en les novel·les estudiades, podem construir un narratari extradiegètic de grau zero,[883] ja que les dades obting~~UD~~es no són suficients per caracteritzar concretament la personalitat del NRE.

Podem aplicar-hi la idea del teòric estructuralista Jonathan Culler, del llibre *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura* (1975), al voltant de la interacció continuada que s'estableix

[882] Vegeu G. Prince (1973; Sullà 1996, 154-157).
[883] Confronteu G. Prince (1973; Sullà 1996, 154).

en un text narratiu entre el narrador i el lector o destinatari, de tal manera que "a mesura que comença a sorgir la imatge del narrador, s'esbossa la d'un lector imaginari" (pàg. 278). Segons Culler, la pròpia narració indica des del començament què cal contar al lector, com pot reaccionar i quines deduccions o connexions ha d'acceptar. Amb aquesta idea podem concebre que Rodoreda pretén buscar un lector model universal que vol conéixer la realitat immediata dels personatges, i mostrar-li d'una manera natural el desenvolupament dels esdeveniments. El narrador d'aquestes novel·les és un mer introductor de les accions immediates, una imatge que coincideix amb la definició de la funcionalitat del narrador que dóna Félix Martínez Bonati en l'assaig *La estructura de la obra literaria* (1960): "La mímesis del narrador es el fundamento de los discursos dialógicos o monológicos de los personajes. [...] Además, es discurso mimético el que pone ante nuestros ojos a los personajes, los posibles hablantes." (pàg. 60). Els narradors d'~~UD~~ i de ~~CM~~ tenen com a única finalitat l'estructuració dels diàlegs i dels monòlegs dels personatges. Efectuen, per tant, una acció de distribució de l'aparició directa de la veu del protagonista. El narratari és, per tant, el receptor anònim i indirecte de l'acció d'aquests narradors.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

3.7 Balanç

En primer lloc, hem d'assenyalar que la dedicació periodística posà en contacte l'escriptora amb els cercles intel·lectuals catalans del moment, bé a partir del treball desplegat (entrevistes principalment), bé a través de la pertanyença a l'Associació de la Premsa de Barcelona. Aquest factor és força important en una escriptora que acaba d'iniciar la seua formació. Segons hem vist, Rodoreda començà a escriure en els mitjans de comunicació poc després d'haver publicat la seua primera novel·la, la qual cosa ens fa entendre almenys en la complementarietat de la seua activitat periodística i literària.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

És cert que la formació derivada de l'ambient familiar és la base cultural de Rodoreda, però el contacte amb els cercles literats de la Barcelona dels anys trenta crea unes inquietuds socials, culturals i polítiques que acceleren aquesta formació. Rodoreda pren així consciència de l'impuls que cal donar a la cultura catalana després d'uns anys de dictadura (1923-1930) en el qual s'havien alentit alguns progressos dels primers vint anys del segle. Així mateix, trobem un altre objectiu de l'autora en diversos textos de l'autora analitzats —tant literaris com periodístics—, l'assoliment de la igualtat de la dona a Catalunya. En l'estudi de les quatre primeres novel·les de Mercè Rodoreda hem pogut comprovar la importància dels primers contes de l'autora, unes obres que obeeixen possiblement a una dedicació menor de l'autora a la literatura, arran de l'esclat de la guerra civil, que li impedia enllestir peces de major llargària com les fetes en els anys anteriors. Són certament un referent complementari a l'estudi de les novel·les de preguerra, ja que hi presenten elements comuns a les novel·les de l'època; destaquem-hi especialment el tractament del tema de l'adulteri, les conseqüències negatives del descobriment dels secrets, o bé la relació entre la infantesa i el sentiment

de la felicitat. Cal incidir en la presència contínua d'aquest tema: la transició al món dels adults és un món conflictiu per als protagonistes dels contes, com també ho és per als de les novel·les. La infantesa, descrita idíl·licament en els contes infantils de *La Publicitat*, queda ben lluny.

Arran d'aquestes observacions podem afirmar que, en general, trobem en tots els textos analitzats de l'autora indicis de la recerca de la pròpia identitat que fa Rodoreda com a escriptora. S'insinuen així diversos tòpics literaris i tècniques descriptives i estructurals que són presents en narracions posteriors. ~~DH~~, ~~HNF~~ i ~~UD~~ són en certa mesura novel·les psicològiques que ofereixen el retrat intern de l'evolució d'uns personatges en transformació. Unes narracions que no incorporen la tècnica innovadora d'aquella època anomenada monòleg interior, i que l'autora desenvoluparà en algunes obres posteriors. L'estil emprat aproxima el lector al coneixement del món intern del protagonista, que esdevé narrador en alguns fragments monologats.

És ressaltable la pervivència de models vuitcentistes en les novel·les esmentades, alguns dels quals també seran presents en textos de l'època de maduresa de l'autora. La localització d'elements estilístics procedents de la tradició vuitcentista ve a confirmar alguns comentaris de la crítica rodorediana. Maria Campillo i Marina Gustà en l'estudi dedicat a *Mirall trencat* (1985, 22), afirmen que l'escriptora actualitza de vegades alguns temes de la narrativa vuitcentista, encara que confirmen el distanciament aplicat per l'autora. Així els continguts que són tractats connecten amb el romanticisme encara que amb un tractament clarament actualitzat. La mateixa Rodoreda n'és conscient al pròleg de la novel·la del 1974: "El segle passat havia estat fulletonesc. Almenys jo l'imaginava així. Amb senyors i senyores voltats de fills naturals, fills que els pares allunyaven de

les seves vides respectables. Un segle d'amors prohibits. Carregat de secrets de família." (*Mirall trencat*, 19). Entre els elements relacionables amb les tècniques romanticistes, cal destacar, en primer lloc, l'ús expressiu de la natura, ens referim bàsicament al recurs a la falàcia patètica, emprat sobretot en ~~HNF~~[884] i en menor mesura en ~~CM~~. Segons hem vist anteriorment, la natura es manifesta d'acord amb els sentiments dels protagonistes. En ~~HNF~~, el medi en el qual es desenvolupa la protagonista acompanya contínuament la seua angoixa: la muntanya, el riu i els arbres es mostren grisos i desordenats.[885] Igualment, la natura és el recer del personatge en els moments que necessita protecció[886] i, paral·lelament a la davallada del seu equilibri mental, s'inicia la vinguda de la tardor (~~HNF~~, 169-170). En ~~CM~~, la natura també efectua un paper protagonista paral·lel a l'evolució del personatge. La nit pren una força simbòlica important en un ambient farcit de misteri que angoixa els personatges. La natura esdevé salvatge: hi ha vent, tempestes, pluges.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

---

[884] Aquest és un recurs que Rodoreda emprarà en altres textos, com per exemple en *La Mort i la Primavera* on la natura reflecteix l'estat opressiu del protagonista: "La fosca rajava espessa com si de les roques ragés nit. La nit que jo duia a dintre i que no em trauria de dintre ningú." (*La mort i la primavera*, 137). En general, l'espai actant de *La mort i la primavera* té un precedent interessant en el marc espacial de ~~HNF~~; com assenyalen Àngel Quintana i Imma Merino, en l'article "Dues propostes cinematogràfiques sobre la mirada de Mercè Rodoreda", "Mercè Rodoreda, amb *La mort i la primavera*, ocupa una posició demiúrgica, crea un món fictici, una altra realitat, a partir de referències ètniques, rituals i costums primitius." (Quintana/Merino 1993, 82). La creació d'aquestes societats és un fet característic de les novel·les simbòliques del nostre segle. Són obres oposades al racionalisme positivista que presenten, en paraules d'Andrés Amorós en *Introducción a la novela contemporánea* (1985, 120), "una visión del mundo propia del hombre primitivo, religiosos o poeta. Para ellos, las cosas concretas son manifestaciones de alguna fuerza oculta.". La construcció d'universos simbòlics on regnen els costums de pobles primitius permet nous plantejaments i propostes que no eren possibles en la narrativa realista de la nostra escriptora. Amb l'aïllament dels personatges en espais simbòlics és possible el reflex de les angoixes pròpies de l'ésser humà.

[885] Recordem, per exemple, que mentre està pensant sobre l'atzucac en què es troba la seua relació amorosa, comenta que "He tornat a casa negra nit. Tot és perfumat i el vent em duu sentors desconegudes. És fosca la nit... tan fosca com els pensaments de la noia del molí. (pàg. 69)

[886] M'ajudaran les muntanyes que m'acullen, que són nobles i rudes, feréstegues i altives, amb aquella voluntat que només posseeixen els qui són forts i nets de pecat. Aquestes muntanyes m'ajudaran a aguantar totes les tramuntanades, a desafiar les tempestes, i a creure'm ben sola, i a sentir-me feliç d'ésser jo sola sense companyia de ningú per a desafiar-ho tot: a soterrar els records d'allò que fou, i a fugir de pensar en allò que no sé si vindrà (~~HNF~~, 169)

En segon lloc, hem destacat l'ús de temes fonamentats en la tradició romàntica com el patiment i l'angoixa dels humans. Sovint observem una Rodoreda preocupada per les passions humanes en un medi feréstec, siga urbà o rural, on els personatges duen els seus pensaments a situacions angoixants. Com a mostra d'aquest dolor, els individus repeteixen una frase com "Tot em fa fàstic; no vull res... no voldria res..." (~~UD~~, 208), una expressió també formulada per la protagonista d'~~AM~~: "L'amor em fa fàstic!" (~~AM~~, 9). I és que l'amor, com en les novel·les del romanticisme, desequilibra els personatges —tant masculins com femenins—, que es veuen incapaços de lluitar contra el seu poder. Una de les materialitzacions més concretes d'aquesta peculiar concepció del sentiment amorós és l'existència continuada de triangles amorosos, una característica que apareix igualment en els textos de maduresa de Rodoreda. Les difícils relacions entre la dona i l'home de les primeres novel·les de l'autora es repetiran en la resta de textos posteriors,[887] si bé veuen augmentades les seues possibilitats. És així com naixen els triangles amorosos, que en novel·les com *Mirall trencat* tenen tanta força, a partir dels conflictes dels personatges primerencs de l'escriptora; la relació a dues bandes és la solució per a l'equilibri emocional de l'home i de la dona. L'heroïna rodorediana de les primeres novel·les reflecteix la terrible realitat de les dones casades a l'època, és a dir, la submissió i la manca d'iniciatives que els comporta la relació amorosa amb el seu marit. És per això que l'adulteri s'insinua com una consecució més positiva per al sentiment amorós. Podem observar, doncs, que les primeres novel·les de Rodoreda prefiguren les diverses relacions amoroses que plantejarà en novel·les posteriors.

[887] Recordem l'afirmació de C. Arnau (1979, 31) "Teresa inaugura la galeria de les heroïnes rodoredianes". M. Casals (1991a, 82) també veu en Teresa el model psicològic dels personatges posteriors de l'autora.

Com veiem, Rodoreda fon les tècniques psicologistes, les novedoses propostes del Grup de Sabadell i les estructures dels gèneres de moda, com el policíac, amb les formes més tradicionals de la narrativa catalana contemporània. L'autora, en la recerca del seu estil personal, prova diverses tècniques i fórmules per trobar una expressió més encertada i natural. El resultat, al nostre entendre, no és sempre satisfactori, ja que aquesta heterogeneïtat no és sempre emprada d'una manera adequada, de tal manera que en obres que pretenen ser bàsicament psicologistes, com és el cas de ~~HNF~~, el retrat intern de la protagonista queda desdibuixat per la fortalesa de tècniques descriptives de l'espai o del context, que rebaixen la qualitat literària de la novel·la. D'igual manera succeeix amb ~~CM~~, una novel·la policíaca que tot i usar l'estructura més bàsica del gènere, perd el nexe principal, el misteri, en detriment d'unes trajectòries personals que tampoc acaben de ser retratades correctament.

Mercè Rodoreda busca en aquestes novel·les un estil propi per a redactar les seues històries. Conscient de la necessitat de crear un model de llengua culta, seguidora de la normativa fixada per Fabra i difosa pel noucentisme, intenta trencar l'encarcarament que els escrits noucentistes ofereixen. Experimenta noves maneres d'expressar en les quals el paper de la llengua oral, el reflex de la realitat dels personatges, va obtenint progressivament una major importància en la redacció general de l'obra. ~~AM~~ és la consecució d'aquest primer període d'aprenentatge;[888] les quatre anteriors novel·les reflecteixen els intents de l'autora per minvar destacadament la distància entre el discurs i la història, per tal d'oferir la immediatesa dels

[888] En efecte, aquestes són les conclusions a què arriba P. Gamisans després de comparar les dues versions d'*Aloma* en l'article "La llengua de Mercè Rodoreda" (1991, 354-355). L'autor observa que en la nova versió de la novel·la hi ha una major adhesió al registre col·loquial (eliminació de mots sintètics, eliminació de mots literaris, reducció dràstica de lèxic abstracte, desaparició de mots de poc ús, associació sintàctica de mots corrents, preferència d'elements morfològics a lexicals, etc.).

esdeveniments d'una manera directa i natural. És possible, doncs, destriar un seguit de recursos vinculats amb el registre oral que possibiliten la construcció d'un estil personal, propi dels prosistes del 25, dels hereus directes del noucentisme, que intenten superar així la rigidesa dels anteriors models literaris. Amb la inserció d'elements propis del relat conversacional l'autora intenta construir un text dins d'un registre neutre, equilibrat entre la llengua literària i l'expressió oral. El model de *prosa integrada*,[889] resultant de l'equilibri entre el model preconitzat pel noucentisme després de la reforma lingüística i la *nova* manera d'integrar la parla i la quotidianitat en el discurs narratiu dels narrador dels trenta, no és present en la globalitat dels textos rodoredians estudiats. Hi ha, això sí, diversos elements que delaten una intencionalitat concreta de l'autora per cercar aquest equilibri (la inserció de formes pròpies del registre oral, l'ús de l'humor, el plantejament de personatges i situacions reals i versemblants, etc.), però la manca d'ofici, la inexperiència, crea irregularitats estilístiques remarcables que allunyen aquestes novel·les del model estilístic propi que l'autora reflectirà en les novel·les posteriors.[890] Amb el temps, i ~~AM~~ és una bona mostra d'això, l'autora aconseguirà un llenguatge farcit de connotacions fàcilment assimilables per un lector mitjà que pot compartir-les sense adonar-se de l'esforç interpretatiu. Ací rau el mèrit estilístic que Rodoreda assaja en aquestes novel·les, en introduir tècniques narratives que busquen la facilitat d'assimilació dels continguts de la història per part del receptor sense que aquest se senta distret en el seu procés de lectura. Cal matisar, doncs, el concepte de col·loquialitat de l'obra rodorediana en tant

[889] Pericay/Toutain 1996, 118.

[890] Estem d'acord, doncs, en l'afirmació de X. Pericay i F. Toutain sobre l'assoliment de la prosa integrada en aquests autors dels trenta, un model narratiu que "veu la llum amb el noucentisme, la filla legítima de la reforma lingüística i del nou ordre social i cultural" i que "ha trobat per fi el punt de contacte amb la tradició de prosa basada en la parla que arrenca de Verdaguer i Robert, passa per les narracions de Ruyra i pels articles de Carner, i desemboca en l'obra de Sagarra, Pla i la Rodoreda dels anys seixanta." (Pericay/Toutain 1996, 118). Rodoreda, després de l'experimentació i la formació que presenta en els anys trenta, entronca finalment en els anys seixanta amb la tradició literària catalana, en generalitzar en els textos de maduresa els trets més innovadors que presenta en la seua *prehistòria* literària.

que es refereix, no solament a l'ús d'un lèxic familiar, propi d'un registre oral, sinó també a tot un seguit d'estratègies discursives que aproximen la història relatada a la recepció final del discurs.

En aquest sentit, observar la influència del periodisme en l'estil resultant de l'autora és un fet evident. Les entrevistes de Rodoreda, com també alguns dels articles periodístics de l'època, ens ofereixen les provatures d'una reportera que empra el registre oral per tal de fer arribar al lector els continguts més essencials de la seua entrevista, encara que no sempre es tracte de personatges atractius i que es plantegen temàtiques de major densitat conceptual. Rodoreda empra la llengua de la mateixa manera en la premsa que en alguns passatges de les seues primeres novel·les: per comunicar-se amb un lector mitjà que se sent atret pel to més informal dels seus escrits. Com hem indicat al llarg del nostre estudi, una vegada més veiem el paper que l'exercici periodístic provoca en els escriptors d'aquesta època.

Finalment, pel que fa a la perspectiva narrativa dels textos de Rodoreda, podem observar que la focalització emprada potser siga un dels elements literaris més interessants. Així ho ha entés també la crítica, que destaca aquests textos per l'esbós que presenten de la veu narrativa en primera persona, una manera d'expressar les coses força intimista que es desenvoluparà plenament en l'època de maduresa posterior. Carme Arnau, en el llibre *Mercè Rodoreda*, destaca l'interés de les novel·les a partir d'aquest element estilístic: "Les primeres novel·les que publicà Mercè Rodoreda són interessants, malgrat rebutjar-les posteriorment l'autora, que en va exceptuar només una, ~~AM~~, perquè reflecteixen la seva visió del món, centrada en un punt de vista femení." (Arnau 1992b, 27). Rodoreda inaugura, per tant, una forma pròpia d'expressió de l'interior humà, on les

grans protagonistes són dones, el punt de vista de les quals és l'eix vertebrador de les narracions. En general, els procediments narratius de Rodoreda en aquestes novel·les connecten plenament amb la resta d'obres catalanes d'aquesta època. Com hem vist anteriorment, els escriptors catalans dels anys trenta s'allunyen de les tècniques dels narradors vuitcentistes en tercera persona i utilitzen narradors més personals i immediats; així mateix fan desaparéixer en algunes obres el narrador, de tal manera que el protagonista pren la veu narrativa en primera persona. Així els dos primers textos de Mercè Rodoreda, ~~DH~~ i ~~HNF~~, enceten en la producció de l'autora la veu narrativa més innovadora dels escriptors catalans del moment.[891]

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Podem concloure, doncs, afirmant decididament que els textos analitzats presenten els primers temptejos literaris d'una autora que no trobarà el seu propi estil fins trenta anys més tard. La vàlua literària de les quatre primeres novel·les és escassa, però sí ho és pel que fa al perfeccionament del coneixement que tenim del conjunt de l'obra de Mercè Rodoreda. L'escriptora de *La plaça del Diamant* o de *Mirall trencat* no apareix per sorpresa en els anys seixanta i setanta, ha tingut un procés, una lenta evolució, pel camp de l'experimentació estilística, tot incorporant els elements de la tradició catalana i d'altres literatures a una manera personal de dir les coses, directament, senzillament. Amb les eines teòriques facilitades pels estudiosos del relat hem pogut destriar un seguit d'elements que ens ha fet concebre una major homogeneïtzació de l'esperada en els textos de preguerra; certament estem davant de novel·les amb estructures ben diferents, que responen a voluntats distintes de l'autora, però la

[891] Un tèoric de la literatura, Andrés Amorós, en el llibre *Introducción a la novela contemporànea*, ens reforça la idea d'innovació de la literatura dels anys trenta, del qual Rodoreda és un exponent en aquestes dues novel·les: el narrador prototípic del segle XX se'ns dirigeix en primera persona i, en paraules d'Andrés Amorós (pàg. 98), "ensenya i mostra" la realitat com un testimoni més que és.

construcció general del discurs resultant s'hi assembla força. Rodoreda escriu per a ser escriptora, perquè creu en el seu futur ofici, però la guerra impedirà la seua lògica evolució. Una vegada observa que ha aconseguit un estil personal, ja en l'exili, crea nous textos seguint el model assajat anteriorment.[892] El resultat la satisfà en major mesura, la qual cosa la duu a rebutjar definitivament els primers textos, que adquireixen així la característica d'esborranys corresponents a una fase de formació. Lògicament Rodoreda salva ~~AM~~, una novel·la que presenta ja en la seua primera redacció les característiques apuntades de l'autora. La reescriptura del text no fa sinó confirmar la diferenciació existent dins del seu corpus narratiu: els textos experimentals, fins a ~~AM~~, i els textos de maduresa, des d'~~AM~~.

La gran escriptora de la literatura del segle XX, Mercè Rodoreda, va aconseguir ser-ho gràcies a l'experimentació literària i periodística dels anys trenta, dins d'unes circumstàncies personals, històriques, socials i culturals ben adverses. D'aquesta manera, la primera publicació de la postguerra, *Vint-i-dos contes* (1958), no fou realment la primera; ~~DH~~, ~~HNF~~, ~~UD~~, ~~CM~~ i ~~AM~~, com també les diverses participacions en els mitjans de comunicació, havien fet possible que l'autora trobés un estil propi i personal.

En la fi de la nostra investigació podem contrastar el plantejament inicial de la hipòtesi exposada. Una vegada hem estudiat les quatre primeres novel·les de Mercè Rodoreda, amb l'anàlisi complementari de l'evolució de la narrativa catalana dels anys trenta i l'estudi del context personal de l'autora (biografia i societat), hem tingut una primera conseqüència

[892] A. M. Espadaler (1993, 274): "en algunes d'aquestes obres ja hi ha temes que a la llarga seran els que definiran la seva narrativa".

immediata que ha estat el coneixement del corpus narratiu de l'escriptora durant la II República. Aquest estudi ens ha permés el disseny de les estructures narratives emprades en aquests textos, a partir del qual hem pogut observar diversos elements que ens possibiliten una prefiguració de la narrativa posterior de l'autora. Òbviament en el treball d'aquest estudi hem pogut comprovar com la narratologia és una metodologia vàlida per a l'estudi de textos narratiu contemporanis i que de la seua aplicació podem extraure els elements bàsics en la construcció dels textos estudiats. Amb tot això podem confirmar la hipòtesi general que englobava aquest treball: les primeres narracions tenen una importància clau per a l'estudi del corpus restant de l'escriptora. Els textos de Mercè Rodoreda dels anys trenta presenten les provatures estilístiques d'una autora que inicia la seua trajectòria literària, relacionada íntimament en aquesta època amb el seu compromís com a dona i com a escriptora.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4 BIBLIOGRAFIA CONSULTADA[893]

4.1 OBRES DE L'ESCRIPTORA

-------- (1932), *Sóc una dona honrada*, Barcelona,[894] Llibreria Catalònia.
-------- (1934a), *Del que hom no pot fugir*, Ed. Clarisme.
-------- (1934b), *Un dia en la vida d'un home*, Badalona, Proa.
-------- (1936), *Crim*, edicions de la Rosa dels Vents.
-------- (1938), *Aloma* (1a versió), Institució de les Lletres Catalanes.
-------- (1958), *Vint-i-dos contes*, Ed. Selecta.
-------- (1962), *La plaça del Diamant*, El Club dels Novel·listes, 1991[33].
-------- (1966), *El carrer de les Camèlies*, El Club dels Novel·listes, 1988[18].
-------- (1967a), *Jardí vora el mar*, El Club dels Novel·listes, 1991[11].
-------- (1967b), *La meva Cristina i altres contes*, Ed. 62, 1978[5].
-------- (1969), *Aloma* (2a versió), Ed. 62, 1990[33].
-------- (1974), *Mirall trencat*, Ed. 62-"La Caixa" (MOLC, 92), 1988[7].
-------- (1974), "Pròleg" a *Mirall trencat*, Ed. 62-"La Caixa" (MOLC, 92), 1988[7], pàg. 13-33.
-------- (1976), *Obres completes I*, Ed. 62.
-------- (1978), *Semblava de seda i altres contes*, 62.
-------- (1978b), *Obres completes II*, Ed. 62.
-------- (1979), *Tots els contes*, Ed. 62-"La Caixa" (MOLC, 18), 1988[5].
-------- (1980a), *Viatges i flors*, Ed. 62 ("El Cangur", 128), 1990.
-------- (1980b), *Quanta, quanta guerra...*, El Club dels Novel·listes, 1986[5].
-------- (1980c), "Pròleg" a *Quanta, quanta guerra...*, El Club dels Novel·listes, 19865, pàg. 13-24.
-------- (1982), "Pròleg" a *La plaça del Diamant*, El Club dels Novel·listes, 199133, pàg. 7-12.
-------- (1984), *Obres completes III*, Ed. 62.
-------- (1985), *Cartes a l'Anna Murià, 1939-1956*, La Sal.
-------- (1986), *La mort i la primavera*, El Club dels Novel·listes, 1988[4].
-------- (1991), *Isabel i Maria*, València, Ed. 3 i 4.
-------- (1993), *El torrent de les flors*, València, Ed. 3 i 4.
-------- (1993), *Bestioles, Revista de Girona*, núm. 157, Diputació de Girona (abril, 1993), pàg. 72-75.
-------- (1997), *La mort i la primavera*, Fundació Mercè Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans ("Arxiu Mercè Rodoreda", 1).

4.2 ALTRES TEXTOS CITATS DE L'AUTORA:

Dalmau, Delfí / Rodoreda, Mercè / Varela, Carles / Ortega Gasset, José (1934), *Polèmica*, Ed. Clarisme.

Entrevistes publicades a *Clarisme* (AMR[895]): "Parlant amb Sebastià Juan Arbó", núm. 4 (11.11.33), pàg. 2; "Agustí Esclasans", núm. 5 (18.11.33), pàg. 3; "Ganes de parlar amb C. A. Jordana", núm. 6 (25.11.33), pàg. 3); "Una estona de conversa amb Miquel Llor", núm. 8 (09.12.33), pàg. 2; "Parlant amb Maria Teresa Vernet", núm. 9 (16.12.33), pàg. 2; "Una estona, i més, parlant amb Tomàs Roig i Llop", núm. 12 (06.01.34), pàg. 2; "Parlant amb Carles Soldevila", núm. 14 (20.01.34); "Parlant amb Apel·les Mestres", núm. 21 (10.03.34), pàg. 1-2; "Parlant amb Eduard Serra (Òscar)", núm. 25 (07.04.34), pàg. 1;

[893] En el cas de publicacions amb diverses edicions, hem indicat la versió sobre la qual hem treballat i sobre la qual correspon la paginació indicada amb anterioritat.
[894] Des d'ara només indicarem el lloc de publicació quan no siga Barcelona.
[895] AMR. Documents extrets a l'arxiu de la Fundació Mercè Rodoreda de l'Institut d'Estudis Catalans. Si tenen una numeració particular en aquest arxiu, el reproduïm entre parèntesi.

"Parlant amb el dibuixant Santsalvador", núm. 26 (14.04.34), pàg. 1; "Parlant amb Plàcid Vidal", núm. 32 (26.05.34), pàg. 1; "Parlant amb Alfons Maseras", núm. 35 (16.06.34), pàg. 1; "Parlant Llucieta Canyà", núm. 36 (23.06.34), pàg. 1.

Articles diversos de l'autora (AMR): "Vampiresses a'ahir i d'avui", *Mirador* (01.12.32), pàg. 6; "Adéu a l'estiu", *Clarisme*, núm. 1 (01.10.33), pàg. 2; "Coll de Nagró", *Clarisme*, núm. 10 (01.11.33); "Cada any, en aquest temps", *Clarisme*, núm. 3 (01.11.33), pàg. 4; "Nadal", *Clarisme*, núm. 10 (23.12.33), pàg. 1; "Notes biogràfiques. Frederic Chopin-George Sand", Clarisme (03.02.34); "Revista de Catalunya", *Clarisme* (10.02.34), pàg. 1; "Les falles de Sant Josep", *Clarisme* (24.03.34); "*Joana Mas* per Anna Murià", *Clarisme*, vol. II, núm. 30 (12.05.34), pàg. 2; "*La revolució moral* d'Anna Murià", *Clarisme*, vol. II, núm. 30 (12.05.34), pàg. 4.

Contes infantils publicats a *La Publicitat* (AMR): "L'hivern i les formigues" (11/18.08.35), "Les tres granotetes i el rossinyol" (01.09.35), "El vaixellet" (22/29.09.35), "La darrera bruixa" (06/08.10.35), "La noieta daurada" (20.10.35), "L'oreneta" (27.10.35), "El noiet i la casona" (03/10.11.35), "La guardiola" (01/08.03.36), "Les fades" (29.03.36), "L'estrella que va morir" (05.04.36), "Les pomes trapaceres" (12.04.36), "El noiet-roger" (19/26.04.36), "El rodacamins" (31.05/07.06.36), "La fulla" (14/21.06.36), "La truita" (28.06.36), "El bruixot i la sagrantana" (12.07.36).

D'altres contes de l'època (AMR): "Una nit..." *Clarisme*, núm. 11 (30.12.33), pàg. 2, "La noia del pomell de camèlies", *La Revista*, núm XXI, juliol-desembre 1935, pàg. 38-41 (AMR 6.1.2. 146-149); "Els carrers blaus", *Companya*, vol. I, 1, 11.03.37, pàg. 10 i 12; "Trossos de cartes", *Companya*, I, 4, 01.05.37, pàg. 10 (AMR 6.1.2.128); "Una tarda de pluja", *Companya*, 19.07.37; "Camí de la guerra", *Moments*, II, 6, juliol 1937, pàg. 50-51; "En una nit obscura", *Revista de Catalunya*, 82, 15.01.38, pàg. 69-76 i dins de Semblava de seda i altres contes, Ed. 62, 1978, pàg. 31-39; "Uns quants mots a una rosa", *Meridià*, I, 2, 21.01.38, pàg. 6; "Sònia", *Meridià*, vol. I, 8, 04.03.38, pàg. 5; "L'hora més silenciosa en el diari d'un soldat", *Meridià*, 19, 20.05.38, pàg. 5; "Tres cartes", *Catalans!*, I, 12, 10.06.38, pàg. 18-19; "Carta d'una promesa de guerra", *Meridià*, 23, 17.06.38, pàg. 3.

Conferències radiades: "La dona i la revolució" (22.10.36), publicada a *Treball*, 23.10.36 i a *L'Instant*, 24.10.36; "Jardins", dins de Campillo, M. (1994, 60-61).

"Imatges d'infantesa", *Serra d'Or*, 1982, maig i juny, pàg. 31-32 (AMR 6.1.6.1.14).

Cartas a Rosa Chacel, Madrid, 1992, Ed. Cátedra (conté dues cartes de Mercè Rodoreda a l'escriptora, pàg. 301-302).
Carta a Joan Sales (París, 26.01.67) (AMR 5-1.1.53/49)
Carta a Joan Sales (Ginebra, 31.01.67) (AMR 5-1.1.53/50)
Carta a Joan Sales (Ginebra, 06.02.67) (AMR 5-1.1.53/51)

4.3 ESTUDIS CRÍTICS SOBRE L'OBRA DE MERCÈ RODOREDA I EL SEU CONTEXT LITERARI

AD (1994), *Double minorities of Spain (A Bio-Bibliographic Guide to Women Writers of the Catalan, Galician, and Basque Countries*, edited by Kathleen McNerney and Cristina Enríquez de Salamanca, Nova York, Modern Language Association of America.

----- (1996), *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*, PAM.

Adinolfi, Giulia (1980), "*La meva Cristina i altres contes*, dins l'obra de Mercè Rodoreda", *Nous horitzons*, 62, (abril, 1980), pàg. 12-17.

Aritzeta, Margarida (1987), "Mercè Rodoreda, el mirall i el miratge", *Serra d'Or*, vol. XXIX, núm. 330 (març 1987).

Arnau, Carme (1974), "Una segona edició «en veu baixa»: *Vint-i-dos contes* de Mercè Rodoreda", *Els Marges*, 2, pàg. 105-114.

-------- (1976a), "Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda", *Obres completes*, vol. I, Ed. 62, pàg. 5-45.

-------- (1976b), "El temps i el record a *Mirall trencat*, per Carme Arnau", *Els Marges*, 6, pàg. 124-128.

-------- (1979), *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, Ed. 62, 1982.

-------- (1980), "Pròleg" a "*La meva Cristina i altres contes*, dins l'obra de Mercè Rodoreda", Lluïsa Vives [Giulia Adinolfi], *Nous horitzons*, 62, (abril, 1980), pàg. 12-13.

-------- (1982), "La obra de Mercè Rodoreda", *Cuadernos Hispanoamericanos*, maig 1982, pàg. 239-257.

-------- (1983a), "Pròleg", Mercè Rodoreda, *Mirall trencat*, Ed. 62-"La Caixa", 1988[7], pàg. 5-10.

-------- (1983b), "L'àngel a les novel·les de Mercè Rodoreda", *Serra d'Or*, 209 (nov. 1983), pàg. 20-23 [678-681].

-------- (1984), "Mercè Rodoreda", dins *Història de la literatura catalana*, vol. III, Ed. Orbis-Ed. 62, pàg. 201-212.

-------- (1987a), "El viatge iniciàtic: *Quanta, quanta guerra...* de Mercè Rodoreda", *Catalan Review*, vol. II, núm. 2 (XII. 1987).

-------- (1987b), "Crisi i represa de la novel·la", dins *Història de la literatura catalana*, vol. X, Ariel, pàg. 9-102.

-------- (1987c), *Marginats i integrats a la novel·la catalana*, Ed. 62.

-------- (1988a), "Literatura i esoterisme", *Una aproximació a la literatura catalana i universal*, Fundació Caixa de Pensions ("De set a nou", 25), Barcelona.

-------- (1988b), "Vegetació i mort en la narrativa de Mercè Rodoreda", *Revista de Catalunya*, 22 (IX, 1988), pàg. 124-133.

-------- (1988c), "Mercè Rodoreda o la força de l'escriptura", *Literatura de dones: una visió del món*, Ed. laSal, pàg. 81-96.

-------- (1988d), "Mercè Rodoreda", dins *Història de la literatura catalana*, vol. XI, Ariel, pàg. 157-190.

-------- (1990), *Miralls màgics. Una aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*, Ed. 62 (Col. "Llibres a l'abast, 254).

-------- (1991), "M. Rodoreda, en el record", taula rodona «M. Rodoreda, la perspectiva humana», València, octubre 1991 (inèdit).

-------- (1991a), “Pròleg”, Mercè Rodoreda, *Isabel i Maria*, València, Ed. 3i4.
-------- (1992a), “La novel·la com alquímia: *Isabel i Maria*”, Venècia, Març-1992 (inèdit).
-------- (1992b), *Mercè Rodoreda*, Ed. 62 (Col. “Pere Vergés de Biografies”, 35), 1992.
-------- (1995), “Sobre la gènesi de *Quanta, quanta guerra...* i de *La mort i la primavera*”, dins *Lectures de Mercè Rodoreda*, Cursos d'Estiu de la Universitat de Girona, del 10 al 14 de juliol de 1995, inèdit.
-------- (1996), *Mercè Rodoreda*, Columna (“Gent Nostra”, 116).
-------- (1997), (edició crítica i pròleg) *La mort i la primavera*, Fundació Mercè Rodoreda, Institut d’Estudis Catalans (“Arxiu Mercè Rodoreda”, 1).
-------- (1998), “Mercè Rodoreda, narradora: evolució i influències” dins del I Simposi Internacional de Narrativa Breu, València, 28-30 d’abril de 1998 (en premsa).

Arnau, Carme i Oller, Dolors (1986), “Una conversa amb Mercè Rodoreda”, *Serra d'Or*, 253 (1986), pàg. 18-21.

Aulet, Jaume (1995), “Lectura de *Vint-i-dos contes*”, dins *Lectures de Mercè Rodoreda*, Cursos d'Estiu de la Universitat de Girona, del 10 al 14 de juliol de 1995, inèdit.

Balaguer, Enric (1995), *Paper reciclat*, Universitat de València/ Universitat de Castelló/ Universitat d'Alacant.
-------- (1995), “Katherine Mansfield i Mercè Rodoreda (Episodis domèstics, servitud dels detalls)”, *Catalan review*, vol. IX, núm. 1, pàg. 21-31.

Balaguer, Josep M. (1996), “Francesc Trabal i la paròdia de la novel·la”, dins *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*, PAM, pàg. 67-87.
---------- (1998), “Algunes consideracions generals sobre la literatura des de la fi del noucentisme fins al final de la guerra”, dins *Història de la cultura catalana*, vol. IX, Barcelona, Ed. 62, pàg. 119-134.

Ballester, Maria (1934) “*Del que hom no pot fugir*”, *Clarisme*, vol. II, núm. 30 (12.05.34), pàg. 4.

Balsach, M. Josep (1993), “Apunts entorn de l'obra pictòrica de Mercè Rodoreda”, *Revista de Girona*, núm. 157, Diputació de Girona (abril, 1993), pàg. 84-85.

Benet i Jornet, Josep M. (1977), “Mercè Rodoreda: *Obres completes*, volum I”, *Els Marges*, 9, pàg. 20-21.

Berbis, Neus i Simó, M. Josep (1995), “Benguerel i Rodoreda: la concreció de la novel·la psicològica a Catalunya”, *Revista de Catalunya*, 99 (setembre, 1995), pàg. 105-113.

Bergmann, Emilie L. (1994), “Rodoreda i Gurgui, Mercè”, dins *Double minorities of Spain (A Bio-Bibliographic Guide to Women Writers of the Catalan, Galician, and Basque Countries*, edited by Kathleen McNerney and Cristina Enríquez de Salamanca, Nova York, Modern Language Association of America, pàg. 324-330.

Bianchini, Angela (1991), “*Via delle Camelie*”, *Via delle Camelie* (versió italiana), Milà, La Tartaruga edizioni, pàg. 7-10.

Bieder, Maryellen (1982), "The woman in the garden. The problem of identity in the novels of Mercè Rodoreda", *Actes del Segon Col·loqui d'Estudis Catalanas a Nord-Amèrica*, Ed. PAM, pàg. 353-364.
-------- (1988), "Cataclysm and rebirth: journey to the edge of the maelstrom: Mercè Rodoreda's «Quanta, quanta guerra...»", *Actes del Quart Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Ed. PAM, pàg. 227-237.

Bou, Enric (1992), "Treball en progressió", *Quadern. El País* (23.01.92).

Cabré Monné, Rosa (1970), "La dona en l'obra de Mercè Rodoreda", *Revista del Centro de Lectura*, núm. 218 (octubre 1970), Reus, pàg. 907-908.

Campillo, Maria (1979), "*Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, per Carme Arnau", *Serra d'Or*, 239 (maig, 1979), pàg. 344.
---------- (1981), (introducció, selecció i notes) *Contes de guerra i revolució (1936-1939)*, Ed. Laia, 2 vol.
---------- (1983a), (estudi introductori, selecció i notes) *El conte de 1911 a 1939*, Ed. 62.
---------- (1983b), "La Rodoreda que Rodoreda refusà", *Avui* (20.04.83).
---------- (1994a), "Mercè Rodoreda: dues conferències radiades durant la guerra civil", *Els Marges*, 51 (desembre, 1994), pàg. 53-61.
---------- (1994b), "*Meridià*, Tribuna del compromís antifeixista", *Escriptors catalans i compromís antifeixista (1936-1939)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàg. 345-353.
---------- (1995), "Lectura de *La plaça del Diamant*", dins *Lectures de Mercè Rodoreda*, Cursos d'Estiu de la Universitat de Girona, del 10 al 14 de juliol de 1995, inèdit.
---------- (1998), "La literatura i les institucions literàries. La novel·la", dins *Història de la cultura catalana*, vol. IX, Barcelona, Ed. 62, pàg. 135-148.

Campillo, Maria/Castellanos, Jordi (1979), "La literatura de 1925 a 1939", *Història de Catalunya*, VI, Ed. Salvat, pàg. 220-231.

Campillo, Maria/Gustà, Marina (1985), Mirall trencat *de Mercè Rodoreda*, Ed. Empúries ("Les Naus d'Empúries. Quaderns de Navegació", 3), 1988[2].

Capmany, Maria-Aurèlia (1968), "Mercè Rodoreda o les coses de la vida", *Serra d'Or*, pàg. 47-49.
-------- (1983), "Rodoreda, una voz inimitable", *El Correo Catalán* (14.04.83).

Carbonell, Neus (1994), La plaça del Diamant *de Mercè Rodoreda*, Ed. Empúries ("Les Naus d'Empúries. Quaderns de Navegació", 16).
----------, (1995), "«Mitja poma encastada a l'altra meitat de poma». Mercè Rodoreda i el gènere del discurs", dins *Lectures de Mercè Rodoreda*, Cursos d'Estiu de la Universitat de Girona, del 10 al 14 de juliol de 1995, inèdit.

Casacuberta, Margarida (1995), "Gènesi i primera adjudicació del Premi Crexells. Notes sobre cultura i novel·la en el tombant dels anys vint als trenta", *Els Marges*, 52 (març 1995), pàg. 19-42.

Casals, Montserrat (1987), "El *Rosebud* de Mercè Rodoreda", *Catalan review. Homage to Mercè Rodoreda*, vol. II, núm. 2, desembre 1987, pàg. 27-47.
-------- (1991a), *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura*, Ed. 62, 1991.
-------- (1991b), "Rodoreda o la defensa de les ruines de la vida", taula rodona «M. Rodoreda, la perspectiva humana», València, octubre 1991, inèdit.
-------- (1991c), "Una mateixa manera de viure l'art i la literatura", dins *Mercè Rodoreda. Obra pictòrica*, Generalitat de Catalunya, pàg. 7-8.
-------- (1993), "Pròleg", dins Mercè Rodoreda, *El torrent de les flors*, València, Ed. 3 i 4, pàg. 7-33.
-------- (1995), "La ciutat, una casa, un trencaclosques", València, *El Temps*, 11-9-95 ("La geografia dels escriptors", 5).

Casasús, Josep Maria (1994), "El primer interviu en l'experiència fugissera de Mercè Rodoreda com a reportera innovadora", *Cultura* (desembre 1994).

Castellanos, Jordi (1973), *Guia de la literatura catalana contemporània*, Ed. 62
---------- (1982), "El districte cinquè i la novel·la catalana dels anys trenta", *Els Marges*, 26 (setembre 1982), pàg. 115-119.
---------- (1986a), "La novel·la modernista", *Història de la literatura catalana*, vol. VIII, Ed. Ariel, pàg. 481-578.
---------- (1986b), "Carles Riba i la novel·la", *Actes del Simposi Carles Riba*, PAM, pàg. 255-263.

Castellet, Josep M. (1956), *La hora del lector*, Seix Barral.
-------- (1988), "Mercè Rodoreda", *Els escenaris de la memòria*, Ed. 62 ("Biografies i memòries, 9), pàg. 29-52.

Chordà, Mari i Segura, Isabel (1985), "Conversa amb l'Anna Murià", *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*, laSal edicions de les dones, pàg. 13-34.

Cintioli, Giuseppe (1970), "Nota a *La piazza del Diamante* de Mercè Rodoreda", Milà.

Cònsul, Isidor (1993), "Sobre la història del premi Crexells", *Serra d'Or*, 402 (juny 1993), pàg. 35-37.

Contrí, Imma i Cortés, Carles (1997), "La presència de la llengua oral en la narrativa simbòlica de Mercè Rodoreda. Un estudi de *Flors de debò* (1981)", *Actes de l'XIè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Mallorca, setembre 1997)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat (en premsa).

Cortés, Carles (1991), "Vers una estructuració rosacruciana de *Quanta, quanta guerra* de Mercè Rodoreda", Alacant, inèdit.
-------- (1992), *Els viatges interiors de Mercè Rodoreda: estudi de* Quanta, quanta guerra... *i* La mort i la primavera, Universitat d'Alacant, inèdit (memòria de llicenciatura).
------- (1995a), "El simbolisme en la narrativa de Mercè Rodoreda", *Revista de Catalunya*, maig de 1995, núm. 96 (nova etapa), pàg. 95-104.
-------- (1995b), *El personatges i el medi en la narrativa de Mercè Rodoreda*, Alacant, Inst. de Cultura Juan Gil-Albert/Conselleria de Cultura.

-------- (1996), "Godless religion in *La mort i la primavera*", *Voices and visions: the words and works of Mercè Rodoreda*, Susquehanna University Press (Associated University Press) (en premsa).
-------- (1996b), "La poètica de l'imaginari i la literatura catalana contemporània. Una interpretació de la narrativa de Mercé Rodoreda", *Actes del Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Catalani*, Càller, 21-24 març de 1995 (en premsa).

Encinar, Ángeles (1986), "Mercè Rodoreda: hacia una fantasía liberadora", *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. XI, núm. 1, tardor 1986, pàg. 1-10.

Esteban, Manuel A. (1988), "*Quanta, quanta guerra...*: de la teoria a la pràctica", *Actes del Cinquè Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, pàg. 301-312.

Estrany, Pere (1934), "Sóc una dona honrada?", *L'Opinió, apud* Rodoreda, Mercè, *Del que hom no pot fugir*, Ed. Clarisme, 1934, pàg. 197-198.

Faulí, Josep (1995), "Una periodista llamada Mercè Rodoreda", *El Periódico* (11.01.95).

Folch i Pi, Núria (1986), pròleg de *La Mort i la Primavera*, El Club dels Novel·listes, 1988.

Freixa, Mireia (1997), "Més sobre el noucentisme perifèric, les arts plàstiques a Sabadell i Terrassa als anys vint", *Els anys vint en els Països Catalans (Noucentisme/Avantguarda)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàg. 173-186.

Fuster, Joan (1955), *El descrèdit de la realitat*, dins *Indagacions i propostes*, Ed. 62-La Caixa, vol. 53.
---------- (1971), "Mercè Rodoreda", *Literatura catalana contemporània*, Curial, 1985[7], pàg. 378-380.

Gamisans, P. (1988), *Evolution de l'écriture et illusion référentielle dans l'oeuvre romanesque de Mercè Rodoreda (1909-1983)*, tesi doctoral llegida a la Universitat de Paris-Sorbonne el juny de 1988 (inèdita).
-------- (1991), "La llengua de Mercè Rodoreda", *Miscel·lània Joan Fuster*, vol. III, pàg. 353-358.

Glenn, Kathleen M. (1987), "Muted voices in Mercè Rodoreda's *La meva Cristina i altres contes*", *Catalan review. Homage to Mercè Rodoreda*, vol. II, núm. 2, desembre 1987, pàg. 131-142.

Grilli, Giuseppe (1972), "Estructures narratives a l'obra de Mercè Rodoreda", *Serra d'Or*, 1972, pàg. 39-40.
-------- (1987), "A partir d'*Aloma*", *Catalan review. Homage to Mercè Rodoreda*, vol. II, núm. 2, desembre 1987, pàg. 143-158.

Gustà, Marina (1995), "Lectura de *Mirall trencat*", dins *Lectures de Mercè Rodoreda*, Cursos d'Estiu de la Universitat de Girona, del 10 al 14 de juliol de 1995, inèdit.

Ibarz, Mercè (1991a), *Mercè Rodoreda*, Empúries ("Joves Biografies Adults", 6), 1991[3].
-------- (1991b), "Mercè Rodoreda i les guerres interiors", taula rodona «M. Rodoreda, la perspectiva humana», València, octubre 1991, inèdit.

Llorca, Vicenç (1997), "La primera meitat del segle XX", *Panorama de la literatura catalana*, Institució de les lletres catalanes, pàg. 21-36.

Maass, Angelika (1983), "Mercè Rodoreda com la vaig conèixer i la recordo", *Serra d'Or*, 209 (nov. 1983), pàg. 15-16.

Martí, Sadurní (1993), "Història de dues novel·les", *Revista de Girona*, núm. 157, Diputació de Girona (abril, 1993), pàg. 64-70.
-------- (1995), "La reescriptura d'*Aloma*, dins *Lectures de Mercè Rodoreda*, Cursos d'Estiu de la Universitat de Girona, del 10 al 14 de juliol de 1995, inèdit.

Martí, Xavier (1983), "La firmeza de una autora que repudia una parte de su obra y autentifica otra", *El Correo Catalán* (14.04.83).

Martí-Olivella, Jaume (1987), "Rodoreda o la força bruixològica", *Actes del Cinquè Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Tampa-St. Augustine, PAM, pàg. 283-300.

McNerney, Kathleen (1985), "La identitat a PD: supressió i recerca", *Actes del Quart Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Washington, D. C., 1984, PAM, pàg. 295-302.
-------- (1990), "Pens and Needles: survival techniques of Mercè Rodoreda and Anna Murià", *Actes del Sisé Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, PAM, Vancouver-Barcelona, pàg. 279-286.
-------- i Vosburg, Nancy (Ed.) (1994), *The garden across the border. Mercè Rodoreda's fiction* (Ed. Kathleen McNerney i Nancy Vosburg), Selinsgrove, Susquehanna University Press, Associated University Presses.

Miralles, Francesc (1991), "La pintura com a retrobament", dins *Mercè Rodoreda. Obra pictòrica*, Generalitat de Catalunya, pàg. 9.

Molas, Joaquim (1967), "Pròleg", Mercè Rodoreda, *La meva Cristina i altres contes*, Ed. 62, pàg. 5-13.
-------- (1969), "Mercè Rodoreda i la novel·la psicològica", *El pont*, 31 (maig, 1969), pàg. 12-17.
-------- (1994), "La mort de Mercè Rodoreda", *Avui* (04.12.94).
-------- (1995), "Cloenda", dins *Lectures de Mercè Rodoreda*, Cursos d'Estiu de la Universitat de Girona, del 10 al 14 de juliol de 1995, inèdit.

Molas, Joaquim i Arnau, Carme (1991), "*Isabel i Maria* dins la narrativa de Mercè Rodoreda", presentació edició d'*Isabel i Maria*, València, octubre 1991, inèdit.

Muñoz Lloret, Teresa (1992) "Entrevistes de Mercè Rodoreda a *Clarisme* (1933-1934)" (estudi i edició), *Llengua & Literatura*, 5 (1992-1993), Institut d'Estudis Catalans/Curial Edicions Catalanes, pàg. 495-573.

Murià, Anna (1987), "Mercè Rodoreda o la vida dolorosa", *Catalan review. Homage to Mercè Rodoreda*, vol. II, núm. 2, desembre 1987, pàg. 17-26.
-------- (1991), "Mercè Rodoreda viva", *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*, edicions de l'Eixample. Espai de dones, pàg. 7-50.

Navarro, Josep (1976), "Ruptura i linealitat temporal als contes de Mercè Rodoreda", dins *Actes del III Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (Oxford, 1976), LTD The Dolphin Book Co.

Nichols, Geraldine C. (1988), "Mitja poma, mitja taronja: gènesi i destí literari de la catalana contemporània", *Literatura de dones: una visió del món*, Ed. laSal, pàg. 121-155.

Oliver, Joan (1936), "Notes de lector. *Crim*", *Mirador* (29.10.36).

Ortega, José (1983), "Mujer, guerra y neurosis en dos novelas de M. Rodoreda (*La plaza del Diamante* i *La calle de las Camelias*)", *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Ed. Janet Pérez, Madrid, Ed. Poesía, pàg. 71-83.

Pericay, Xavier (1992), "*Isabel i Maria*, una edició polèmica", *Quadern. El País* (20.02.92)

Pericay, Xavier i Toutain, Ferran (1996), *El malentès del noucentisme*, Ed. Proa.

Pessarrodona, Marta (1983), "Les dones a l'obra de Mercè Rodoreda", *Serra d'Or*, 209 (nov. 1983), pàg. 17-19.

Pla, Jordi (1993), "Bibliografia sobre Mercè Rodoreda", *Revista de Girona*, núm. 157, Diputació de Girona (abril, 1993), pàg. 54-59.

Pla, Xavier (1995), "Pacte autobiogràfic i pacte novel·lesc en l'obra de Mercè Rodoreda", dins *Lectures de Mercè Rodoreda*, Cursos d'Estiu de la Universitat de Girona, del 10 al 14 de juliol de 1995, inèdit.

Poch, Joaquim i Planas, Conxa (1987), *Dona i psicoanàlisi a l'obra de Mercè Rodoreda*, Ed. PPU-Universitat de Barcelona.
-------- (1987), "El fet femení de Mercè Rodoreda's (una reflexió des de la psicoanàlisi", *Catalan review. Homage to Mercè Rodoreda*, vol. II, núm. 2, desembre 1987, pàg. 199-224.

Porcel, Baltasar (1966), "Mercè Rodoreda o la força lírica", *Serra d'Or*, pàg. 71-75.

Porta, Roser (1998), *Un dia en la vida d'un home* de Mercè Rodoreda (edició crítica i estudi), Fundació Mercè Rodoreda-Institut d'Estudis Catalans, 2 vol., inèdit.
---------- (1998), *Crim* de Mercè Rodoreda (edició crítica i estudi), Fundació Mercè Rodoreda-Institut d'Estudis Catalans, 2 vol., inèdit.
---------- (1998), "Mercè Rodoreda i el periodisme satíric. *Clarisme* i *El Bé Negre* (1933-1935)", *Serra d'Or*, 463-464 (juliol-agost 1998), pàg. 52-54.

Puig, Joan (1934), "Sóc una dona honrada?", *El Poble*, Sabadell, *apud* Rodoreda, Mercè, *Del que hom no pot fugir*, Ed. Clarisme, 1934, pàg. 198-199.

Quintana, Àngel/Merino, Imma (1993), "Dues propostes cinematogràfiques sobre la mirada de Mercè Rodoreda", *Revista de Girona*, 157, abril 1993, pàg. 76-83.

Rafanell, August (1993), "La llengua inadvertida de Mercè Rodoreda", *Revista de Girona*, núm. 157, Diputació de Girona (abril, 1993), pàg. 60-63.

Rague Arias, M. José (1983), "Una entrevista inédita con la escritora: «Tengo que corregir una nueva novela»", *El Correo Catalán* (14.04.83).

Resina, Joan Ramon (1994), "Detective formula and parodic reflexivity: *Crim*", *The garden across the border. Mercè Rodoreda's fiction* (Ed. Kathleen McNerney i Nancy Vosburg), Selinsgrove, Susquehanna University Press, pàg. 119-134.

Riera, Carme (1983), "Personajes femeninos, metonimia de la escritora", *El País. La cultura*, 14.04.83, pàg. 54.

Rius, Josep Carles (1982) "Mercè Rodoreda: «La leyenda de que vivo enclaustrada es falsa»", *Noticiero universal* (16.08.82) (AFMR 6.4.2.28)

Roca, Maria A. (1987), "Aspectes del sistema simbòlic a *La plaça del Diamant*", *Catalan review. Homage to Mercè Rodoreda*, vol. II, núm. 2, desembre 1987, pàg. 247-261.

Roig, Montserrat (1973), "El aliento poético de Mercè Rodoreda", *Triunfo* (22.09.73), núm. 573.

Sales, Joan (1982), "Una mica d'història de *La plaça del Diamant*", dins *La plaça del Diamant*, El Club dels Novel·listes, 1991[33], pàg. 223-235.

Saludes, Anna-Maria (1972), "Mercè Rodoreda, periodista", *Revista del Centro de Cultura*, IV època, desembre 1972, pàg. 1325-1326.

-------- (1983), "Mercè Rodoreda o l'amistat", *Serra d'Or* (nov. 1983), pàg. 671-673.

-------- (1987), "Nota crítica", *Aloma* (versió italiana), Florència, Ed. Giunti, pàg. 5-11.

-------- (1991), "«Pobra Mercè...». Dues biografies de Mercè Rodoreda", *Revista de Catalunya*, 56 (octubre, 1991), pàg. 136-146.

-------- (1995), "La prehistòria literària de Mercè Rodoreda (1932-1936)", dins *Lectures de Mercè Rodoreda*, Cursos d'Estiu de la Universitat de Girona, del 10 al 14 de juliol de 1995, inèdit.

Serrahima, Maurici (1976), "Notes sobre *El Matí*", *Els Marges*, 6, pàg. 111-119.

Sobré, J. M. (1973), "L'artifici de *La plaça del Diamant*, un estudi lingüístic", *In memoriam Carles Riba. 1959-1969*, Institut d'Estudis Hel·lènics, Dept. Filologia Catalana/Ed. Ariel, pàg. 363-375.

Tasis, Rafael (1934), "Mercè Rodoreda. *Un dia en la vida d'un home*", *Mirador*, 302 (24.11.34).

Tébar, Juan (1983), "Mercè Rodoreda siempre se sintió acompañada por las flores y sus criaturas literarias", *El País. La Cultura*, 15.04.83, pàg. 28.

Triadú, Joan (1973), "*La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda", dins J. Castellanos, *Guia de la literatura catalana contemporània*, Ed. 62, pàg. 403-407.
---------- (1982), *La novel·la catalana de postguerra*, Ed. 62.

Vallverdú, Francesc (1977), "L'edició catalana de 1923 a 1930", *Els Marges*, 9 (gener 1977), pàg. 23-50.

Vila, Pep (1992) "La biblioteca anglesa de Mercè Rodoreda", *Quadern. El País* (18.06.92).

Vilallonga, Mariàngela (1993), "Els arbres, Romanyà i Mercè Rodoreda", *Revista de Girona*, núm. 157, Diputació de Girona (abril, 1993), pàg. 86-91.

Vilaret, Mercè (1982), "Entrevista amb Mercè Rodoreda", TVE.

Wyers, Frances (1982), "A woman's voices: Mercè Rodoreda's «La Plaça del Diamant»", *Actes del Segon Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Barcelona, ed. PAM, pàg. 365-375.

4.4 BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTÀRIA

Amorós, Andrés (1985), *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra.

Aritzeta, Margarida (1996), *Diccionari de termes literaris*, Ed. 62 ("El Cangur Diccionaris"), 1997[2].

Bachelard, Gaston (1942), *El agua y los sueños*, Mèxic, FCE, 1978.
-------- (1960), *La poética de la ensoñación*, Mèxic, FCE, 1982.

Bakhtín, Mijaïl (1938), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
---------- (1938), "El cronotopo", dins Sullà, Enric (ed.) (1996), *Teoría de la novela*, Ed. Crítica, pàg. 63-68.

Bal, Mieke (1987), *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990[3].

Baquero Goyanes (1995), *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Ed. Castalia.

Baroja, Pío (1925), "Prólogo casi doctrinal sobre la novela", dins *La nave de los locos*, Madrid, Ed. Cátedra, 1996, pàg. 63-95.

Barthes, Roland (1966), "Anàlisi estructural del relat", dins Sullà, Enric (ed.) (1985), *Poètica de la narració*, Ed. Empúries, pàg. 67-106, 1994[3].

---------- (1973), “Del análisis estructural al análisis textual”, dins Sullà, Enric (ed.) (1996), *Teoría de la novela*, Ed. Crítica, pàg. 140-149.

Benveniste, E. (1971), *Problemas de lingüística general*, vol. I, Mèxic, ed. Siglo XXI.

Bou, Enric (1993), *Papers privats*, Ed. 62.

Bourneuf, Roland i Ouellet, Réal (1972), *La novela*, Ed. Ariel, 1989[5].

Bradbury, Ray (1995), *El zen en el arte de escribir*, Minotauro.

Brioschi, F. i Di Girolamo, C. (1984), *Introducción al estudio de la literatura*, Ed. Ariel, 1992[2].

Butor, M. (1967), *Sobre literatura, II*, Ed. Seix Barral.

Calderer, Lluís (1988), *Introducció a la literatura*, Ed. Teide.

Castellà, Josep M. (1992), *De la frase al text. Teories de l’ús lingüístic*, Empúries, 1996[2].

Charlon, Anne (1990), *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)*, Ed. 62.

Chevalier, J. i Gheerbrant, A. (1969), *Diccionario de los símbolos*, Herder (trad. esp. 1986, 1991[3]).

Ciplijauskaité Biruté (1988), *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*, Editorial Anthropos, 1994.

Cirlot, Juan Eduardo (1987), *Diccionario de símbolos*, Labor, 1988[7]

Company, Juan Miguel (1987), *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*, Madrid, Cátedra.

Culler, Jonathan (1975), *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*, Ed. Anagrama, 1978.

Cuenca, M. Josep (1996), *Comentari de texts*, València, Edicions del Bullent.

Del Prado Biezma, Javier/Bravo Castillo, Juan/Picazo, M. Dolores (1994), *Autobiografía y modernidad literaria*, Cuenca, Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Durand, Gilbert (1960), *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*, Madrid, Taurus, 1982 (or. fr. *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, París, Bordas).

Eco, Umberto (1992), *Los límites de la interpretación*, Ed. Lumen.

Eliade, Mircea (1955), *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1983.

-------- (1957), *Lo sagrado y lo profano*, Labor ("Punto Omega", 2), 1988[7].
-------- (1963), *Mito y Realidad*, Labor, 1991.

Espadaler, Anton M. i altres (1993), *Història de la literatura catalana*, Ed. Barcanova.

Flores, Francisco (1996), "De un prólogo casi doctrinal sobre la novela", dins Baroja, Pío (1925), *La nave de los locos*, Madrid, Ed. Cátedra, 1996, pàg. 51-57.

Fokkema, D. W. i Ibsch, E. (1981), *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, Ed. Cátedra.

Friedman, Norman (1975), "El punt de vista en la narrativa: el desenrotllament d'un concepte crític", *Els marges*, 3 (gener 1975), pàg. 39-60.

Fuster, Jaume (1991), "Novel·la negra americana", *L'illa*, 5, Alzira, Ed. Bromera (Tardor, 1991), pàg. 4-5.
---------- (1994), "Misteri i aventura. Els orígens de la literatura popular", *L'illa*, 10, Alzira, Ed. Bromera (Primavera, 1994), pàg. 9-11.

Genette, Gérard (1972), *Figuras III*, Ed. Lumen, 1989.
---------- (1983), *Nouveau discours du récit*, París, Ed. du Seuil ("Collection Poétique").
---------- (1991), *Ficción y dicción*, Ed. Lumen, 1993.

Gimferrer, Pere (1981), *Dietari 1979-80*, Ed. 62 ("Biografies i memòries", 6).
---------- (1992), "Presentació", dins Carles Soldevila, *Moment musical*, Ed. 62 ("El Garbell", 39), pàg. 7-11.

Grant, Michael i Hazel, John (1973), *Dictionnaire de la Mythologie*, París, Marabout, 1975.

Greimas, Algirdas Julius (1966), *Sémantique structurale*, París, Ed. Larousse.
---------- i Courtés, J. (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langege*, París, Ed. Hachette.

Guansé, Domènec (1966), *Abans d'ara*, Aymà.

Gullón, Ricardo (1980), *Espacio y novela*, Antoni Bosch editor.

Jorba, Manuel (1986), "El romanticisme", *Història de la literatura catalana*, vol. VII, Ed. Ariel, pàg. 77-122.

Henderson, Joseph L. (1964), "Los mitos antiguos y el hombre moderno", dins C. G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt ed., 1984[4].

Jung, C. G. (1952), *Símbolos de transformación*, Paidós, 1982.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1980), *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Ed. Hachette (Edicial), 1997[3].

Laplanche, J. i Pontalis, J. B. (1971), *Diccionario de psicoanálisis*, Labor.

Llanas, Manuel (1984), "El naturalisme", *Història de la literatura catalana*, vol. I, Ed. Orbis-Ed. 62, 1989, pàg. 297-308.

Lotman, Yuri M. (1970), *Estructura del texto artístico*, Madrid, Ed. Istmo, 1982[2].

Lozano, Jorge/Peña-Marín, Cristina/Abril, Gonzalo (1982), *Análisis del discurso*, Madrid, Ed. Cátedra, 1997[5].

Lukács, Georges (1963), *Théorie du roman*, París, Gonthier.

Maingueneau, D. i Salvador, V. (1995), *Elements de lingüística per al discurs literari*, València, Ed. Tàndem.

Mansanet, Víctor (1991a), "La novel·la negra, entre el quadre de costums i el realisme literari", *L'illa*, 5, Alzira, Ed. Bromera (Tardor, 1991), pàg. 3-4.
---------- (1991b), "La novel·la negra en català", *L'illa*, 5, Alzira, Ed. Bromera (Tardor, 1991), pàg. 6-10.

Martínez Bonati, Félix (1960), *La estructura de la obra literaria*, Ed. Ariel, 1983.

Oriol Dauder, Joan A. i Oriol Giralt, Joan (1995), *Diccionari de figures retòriques*, Llibres de l'Índex.

Ortega y Gasset, José (1925), *Ideas sobre la novela*, dins *Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid, Revista de Occidente-Alianza Editorial, 1982.

Ortiz-Osés, Andrés (1988), *C. G. Jung (Arquetipos y Sentido)*, Bilbao, Universidad de Deusto ("Psicología", 3).

Payrató, Lluís (1988), *Català col·loquial*, València, Publicacions de la Universitat de València.

Peña-Ardid, Carme (1992), *Literatura y cine*, Madrid, Ed. Cátedra.

Prat i Caròs, Joan (1984), *La mitologia i la seva interpretació*, St. Cugat del Vallès (Barcelona), Els llibres de la frontera ("Coneguem Catalunya", 7), 1987.

Prince, Gerald (1973), "El narratario", dins Sullà, Enric (ed.) (1996), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Ed. Crítica ("Nuevos Instrumentos Universitarios"), pàg. 151-162.

Propp, Vladimir (1968), *La morfología del cuento*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1971.
---------- (1974), *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1984[4]

Rank, Otto (1981a), *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, ed. Paidós.
---------- (1981b), *El trauma del nacimiento*, Barcelona, ed. Paidós.

BIBLIOTECA VIRTUAL
Miguel de Cervantes

Rigau, Gemma (1981), *Gramàtica del discurs*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, Barcelona.

Rimmon, Shlomith (1976), "Teoria general de la narració. *Figures III* de Genette", dins Sullà, Enric (ed.) (1985), *Poètica de la narració*, Ed. Empúries, pàg. 149-184, 1994[3].

Robert, Marthe (1972), *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Madrid, Taurus, 1973.

Salvador, Vicent (1987), "Els registres orals", *La llengua als mitjans de comunicació*, València, Institut de Filologia Valenciana, pàg. 205-222.
---------- (1989), "L'anàlisi del discurs, entre l'oralitat i l'escriptura", *Caplletra*, 7, València, Institut de Filologia Valenciana, pàg. 9-31.

Savater, Fernando (1994), "L'evasió del narrador. Narrativa d'aventures i novel·la burgesa: dues tradicions literàries diferents", *L'illa*, 10, Alzira, Ed. Bromera (Primavera, 1994), pàg. 6-9.

Selden, Raman (1985), *La teoría literaria contemporánea*, Ed. Ariel, 1996[2].

Simó, Isabel-Clara (1995), "Dona i literatura", *L'illa*, 13, Alzira, Ed. Bromera (Primavera, 1995), pàg. 7-10.

Sirvent Ramos, Ángeles (1989), *Roland Barthes. De las críticas de interpretación al análisis textual*, Alacant, Secretariat de Publicacions de la Universitat d'Alacant.

Soler, Isabel / Trilla, M. Roser (1989), *Les línies del text. Introducció a les tècniques narratives*, Empúries, 1989.

Sullà, Enric (ed.) (1985), *Poètica de la narració*, Ed. Empúries, 1994[3].
---------- (ed.) (1996), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Ed. Crítica ("Nuevos Instrumentos Universitarios").

Terry, Arthur i Rafel, Joaquim (1977), *Introducción a la lengua y a la literatura catalanas*, Ed. Ariel, 1983[2].

Todorov, Tzvetan (1966), "Les categories del relat literari", dins Sullà, Enric (ed.) (1985), *Poètica de la narració*, Ed. Empúries, pàg. 107-148, 1994[3].

Tomaševskij, Boris (1925), "Temàtica", dins Sullà, Enric (ed.) (1985), *Poètica de la narració*, Ed. Empúries, pàg. 11-46, 1994[3].

Viana, Amadeu (1987), "Els cinc rellotges de Martin Joos", *L'espill*, 23-24, pàg. 43-59.

Villanueva, Darío (1989), *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Ediciones Júcar.

Villegas, Juan (1973), *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Ed. Planeta.

Woolf, Virginia (1929), *Una cambra pròpia*, Deriva Editorial, 1996.

Yates, Alan (1975), *Una generació sense novel·la*, Ed. 62, 1984[3].

4.5 ALTRES OBRES CITADES

AD (1979), *Història de Catalunya*, Ed. Salvat.
---- (1982), *Diccionari de la llengua catalana*, Ed. Enciclopèdia Catalana, 1995 (tercera reimpressió).
---- (1993), *Gran enciclopèdia catalana* (GEC), 1994 (segona reimpressió), 25 volums.

Albert, Caterina (Català, Víctor) (1905), *Solitud*, Ed. 62-"La Caixa" (MOLC, 27), 1988[6].

Allende, Isabel (1982), *La casa de los espíritus*, Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés, 1993[12]

Arbó, Sebastià Juan (1966), *Obra catalana completa I. Novel·les de l'Ebre*, Ed. 62.

Artís-Gener, Avel·lí (1938), "Marxa el *nen*", *Catalans!*, 17, 30.07.38, pàg. 37-40), dins de M. Campillo (1981), (introducció, selecció i notes) *Contes de guerra i revolució (1936-1939)*, Ed. Laia, vol, I, pàg. 89-94.

Audiberti, Jacques (1942), *Carnage*, París, Gallimard.

Balcells, Albert *et al.* (1980), *Història dels Països Catalans*, Edhasa, tres volums.

Baudelaire, Charles (1857), *Les flors del mal*, Edhasa, 1990.
-------- (1977), *Obra poética completa*, ediciones 29 ("Serie Bolsillo", 2).

Casellas, Raimon (1901), *Els sots feréstecs. Narrativa*, Ed. 62-la Caixa ("Les Millors Obres de la Literatura Catalana", vol. 85), 1988[2].

Céline, L. -F. (1932), *Viatge al fons de la nit*, Edhasa, 1988.

De Guler, Maritxu (1983), *Le tarot de Marseille*, Vitòria, Ed. H. Fournier.

Di Lampedusa, G. T. (1957), *El guepard*, El Club dels Novel·listes.

Doria, José M. (1988), *Tarot del Universo*, Madrid, Ed. Heptada.

D'Ors, Eugeni (1906-1910), *Glosari*, Ed. 62-la Caixa ("Les Millors Obres de la Literatura Catalana", vol. 74), 1986[2].

Duras, Marguerite (1958), *Moderato cantabile*, Ed. Edhasa, 1986.

Durrell, Lawrence (1960), *Justine*, Ed. Edhasa (1970).

-------- (1961), *Clea*, Ed. Edhasa (1971).

Godwin, Malcolm (1990), *Angeles*, Ed. Robinbook, 1991.

Hinostroza, Rodolfo (1973), *El sistema astrológico*, Barral Ed.

Jordana, C. A. (1927), *El collar de la Núria*, Ed. Curial, 1988.

Kondrotas, Saulius T. (1992), *Els ulls de la serp*, Columna (París, 1991).

Kundera, Milan (1989), *La immortalitat*, Ripollet del Vallès, Ed. Destino (1990[2]).

Heindel, Max (1930), El mensaje de las estrellas, Buenos Aires, Ed. Kier, 1978[8].

Hesse, Herman (1950), *Siddhartha*, Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés, 1991[7].

Joyce, James (1922), *Ulisses*, Edhasa, 1991[2].

Llor, Miquel (1931), *Laura a la ciutat dels sants*, Ed. 62-"La Caixa", 1988[8].

Lobsang Rampa, T. (1965), *Tú. Para siempre*, Ed. Destino.

Mann, Thomas (1924), *La montaña mágica*, Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés (Berlín, 1993[2])

Metge, Bernat (1398-1399), *Lo somni*, Ed. 62-"La Caixa", 1986[2].

Miller, Henry (1934), *Tròpic de càncer*, Ed. Edhasa (1990).
-------- (1939), *Tròpic de capricorn*, Ed. Edhasa (1990).

Mínguez, José Miguel (1983), Pròleg i traducció d'*Enrique de Ofterdingen*, de Novalis, Ed. Bruguera.

Montanyà, Lluís (1937), "Francesc Trabal", *El Mirador* (1937), dins F. Trabal, *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, Quaderns Crema, 1987.

Nin, Anaïs (1986), *Henry i June*, Ed. 62 (1994)

Novalis (1983), *Enrique de Ofterdingen*, Ed. Bruguera

Pollack, Rachel (1980), *Los setenta y ocho grados de sabiduría del Tarot. Arcanos Mayores*, Ed. Urano, 1987.

Proust, Marcel (1906), *Sobre la lectura*, Quaderns Crema, 1996.
-------- (1919-1927), *Por el camino de Swann*, dins *En busca del tiempo perdido*, vol. I, Madrid, Alianza editorial (1993[19])
-------- (1927), *El temps retrobat*, Ed. 62-"La Caixa" (MOLU, 6), 1986.
-------- (1954), *Contre Sainte-Beuve*.

Rusiñol, Santiago (1907), *L'auca del senyor Esteve*, Ed. 62-la Caixa ("Les Millors Obres de la Literatura Catalana", vol. 25), 1988[8].

Salvat-Papasseit, Joan (1962), *Obres completes*, Ed. Ariel, 1985[5].

Sòfocles (1951), *Tragèdies*, trad. de Carles Riba, Curial, 1987[5].

Soldevila, Carles, "Una alarma", *Antologia de contes catalans*, vol. II, Ed. 62-"la Caixa" ("Les Millors Obres de la Literatura Catalana", 94), 1986[2], pàg. 124-129.
---------- (1936), *Moment musical*, Ed. 62 ("El Garbell", 39), pàg. 7-11.

Trabal, Francesc (1933), *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, Quaderns Crema, 1987.

Van Rijckenborgh (1989), *El misterio de la vida y la muerte*, Madrid, Ediciones del LECTORIUM ROSACRUCIANUM.

Villalonga, Llorenç (1961), *Bearn*, El Club dels Novel·listes, 1980[10].

White, Edmund (1982), *La història particular d'un noi*, Destino (1995).

Wilde, Oscar (1890), *El retrato de Dorian Gray*, Parets del Vallès, Ed. Bruguera, 1986[3].

Wilson, R. H. (1979), *El Tarot*, Saragossa, Ed. Doble-R.

Woolf, Virginia (1925), *Mrs. Dalloway*, Madrid, Ed. Cátedra (1993).
-------- (1927), *Al far*, Ed. Proa (1984).
-------- (1928), *Orlando*, Ed. Edhasa (1985).
-------- (1931), *Les ones*, Ed. Edhasa (1989).
-------- (1937), *Els anys*, Ed. Edhasa (1988).

Xuriguera, Ramon (1966), Pròleg i edició de *La nàusea* de Jean-Paul Sartre, Ed. Proa, 1980[3].

Yates, Frances A. (1972), *El iluminismo rosacruz*, Mèxic DF, Fondo de Cultura Económica, 1985[2].

0 INTRODUCCIÓ. LA PRIMERA NARRATIVA DE MERCÈ RODOREDA **5**

1 ESTAT DE LA QÜESTIÓ I CONTEXT CULTURAL **27**
1.1 Estat de la qüestió de la crítica rodorediana 27
1.1.1 Els estudis de l'obra de Mercè Rodoreda 27
1.1.2. Els estudis de les primeres novel·les 42
1.2 Els inicis literaris i periodístics de Mercè Rodoreda en el context social i cultural dels anys 30 52
1.2.1 Pàtria, compromís feminista i escriptura. Alguns aspectes biogràfics de l'escriptora 52
1.2.2 Panorama de la narrativa catalana dels anys trenta: la represa del gènere 63
1.2.3 Les col·laboracions de Mercè Rodoreda en els mitjans de comunicació dels anys 30 80
1.2.3.1 Les col·laboracions periodístiques dels anys 1933-1935 83
1.2.3.2 Les narracions infantils de *La Publicitat* (1935-1936) 105
1.2.3.3 Les narracions de la guerra (1937-1938) 112
1.2.3.4 Balanç 123

2 LES PRIMERES NOVEL·LES[217] **132**
2.1 *Sóc una dona honrada?* (1932) 132
2.1.1 La història. Els esdeveniments 134
2.1.1.1 Argument (Lucrècia Bòrgia, Don Juan i Cyrano de Bergerac) 134
2.1.1.2 Funcions, accions i seqüències de la història 138
2.1.2 Els personatges 145
2.1.3 El cronotopo 161
2.1.3.1 L'espai de la història 161
2.1.3.2 El temps de la història 165
2.1.4 L'estructura del discurs 170
2.1.4.1 Estructura del relat 170
2.1.4.2 Ordre 174
2.1.4.3 Velocitat 179
2.1.4.4 Freqüència 181
2.1.5 La distància entre el discurs i la història. Formes d'inserció dels discurs reportat 183
2.1.6 La perspectiva narrativa: el mode, la veu narrativa i el narratari 200

2.2 *Del que hom no pot fugir* (1934) [345] 218
2.2.1 La història. Els esdeveniments 219
2.2.1.1 Argument (la fugida de la dona) 219
2.2.1.2 Funcions, accions i seqüències de la història 222
2.2.2 Els personatges 234
2.2.3 El cronotopo 250
2.2.3.1 L'espai de la història 250
2.2.3.2 El temps de la història 263
2.2.4 L'estructura del discurs 266
2.2.4.1 Estructura del relat 266
2.2.4.2 Ordre 272
2.2.4.3 Velocitat 279
2.2.4.4 Freqüència 283
2.2.5 La distància entre el discurs i la història. Formes d'inserció dels discurs reportat 286
2.2.6 La perspectiva narrativa: el mode, la veu narrativa i el narratari 305
2.3 *Un dia en la vida d'un home* (1934) [477] 319
2.3.1 La història. Els esdeveniments 321
2.3.1.1 Argument (Samsó descobert per Salomé) 321
2.3.1.2 Funcions, accions i seqüències de la història 323
2.3.2 Els personatges 329
2.3.3 El cronotopo 343
2.3.3.1 L'espai de la història 343
2.3.3.2 El temps de la història 349
2.3.4 L'estructura del discurs 355
2.3.4.1 Estructura del relat 355
2.3.4.2 Ordre 360
2.3.4.3 Velocitat 365
2.3.4.4 Freqüència 367
2.3.5 La distància entre el discurs i la història. Formes d'inserció dels discurs reportat 371
2.3.6 La perspectiva narrativa: el mode, la veu narrativa i el narratari 386
2.4 *Crim* (1938) [606] 402
2.4.1 La història. Els esdeveniments 403
2.4.1.1 Argument (el misteri de la sabata) 403
2.4.1.2 Funcions, accions i seqüències de la història 406
2.4.2 Els personatges 415
2.4.3 El cronotopo 428
2.4.3.1 L'espai de la història 428
2.4.3.2 El temps de la història 432
2.4.4 L'estructura del discurs 436

2.4.4.1 Estructura del relat 436
2.4.4.2 Ordre 443
2.4.4.3 Velocitat 450
2.4.4.4 Freqüència 458
2.4.5 La distància entre el discurs i la història. Formes d'inserció dels discurs reportat 460
2.4.6 La perspectiva narrativa: el mode, la veu narrativa i el narratari 473

3 LA CREACIÓ D'UN ESTIL LITERARI (LES NOVEL·LES DELS ANYS TRENTA). CONCLUSIONS DE L'ANÀLISI [705] 485

3.1 La història. Els esdeveniments: funcions, accions i seqüències de la història 486
3.2 Els personatges 492
3.3 El cronotopo 516
3.3.1 L'espai de la història 516
3.3.2 El temps de la història 525
3.4 L'estructura del discurs 532
3.4.1 Estructura del relat 532
3.4.2 Ordre 541
3.4.3 Velocitat 545
3.4.4 Freqüència 547
3.5 La distància entre el discurs i la història. Formes d'inserció dels discurs reportat 550
3.6 La perspectiva narrativa: el mode, la veu narrativa i el narratari 560
3.7 Balanç 572

4 BIBLIOGRAFIA 582