Començar a escriure: la construcció dels primers relats de Mercè Rodoreda (1932-1938)

CARLES CORTÉS

COMENÇAR A ESCRIURE: LES PRIMERES NOVEL·LES DE MERCÈ RODOREDA (1932-1938)

Començar a escriure:
la construcció dels primers relats de Mercè Rodoreda (1932-1938)

CARLES CORTÉS

INSTITUTO ALICANTINO DE CULTURA JUAN GIL-ALBERT
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALICANTE

Col·lecció «ENSAYO E INVESTIGACIÓN»
© Carles Cortés Orts, 2002
Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert», 2002

Disseny de portada: LANINA

I.S.B.N.: 84-7784-875-0
Dip. legal: A-310-2002

Maquetació i impressió: Segarra Sánchez, S.L. - O. Winibal, 39 – 03202 Elx

Per Vicent Salvador i Enric Balaguer,
pel seu mestratge durant tots aquests anys.

Gràcies a Josep Bernabeu pels
suggeriments sobre l'evolució
psicològica dels personatges.
Per les converses passades.

El problema de l'escriptor és el de la forma d'equilibrar la balança entre els elements que no són habituals i els elements que són corrents, de manera que, mentre que d'una banda es desperte l'interés, d'una altra banda, s'expose la realitat.

(Thomas Hardy)

Un llibre. Naturalment, al començament només seria un treball enutjós i cansat, i no m'impediria d'existir ni de sentir que existeixo. Però arribaria un moment en què el llibre estaria escrit, el tindria darrera meu, i penso que un xic de la seua claror cauria sobre el meu passat.

(Jean-Paul Sartre)

PRÒLEG

El llibre que el lector té a les mans és una mostra de l'alt nivell de maduresa i de consolidació a què han arribat els estudis rodoredians en els últims anys. Sobretot perquè aquest és un estudi detallat i minuciós sobre les cinc novel·les escrites a la preguerra i, tret d'Aloma, llançades a l'oblit per l'autora. Si bé en l'exhaustiu estudi de Carme Arnau *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda* (1979), ja es va fer una primera aproximació a aquestes obres, és ara, de la mà de Carles Cortés, que tenim la possibilitat de capbussar-nos-hi de ple en una anàlisi que desvela molts aspectes interessants de la prehistòria literària de Mercè Rodoreda. A partir dels mètodes crítics més reputats de l'anàlisi textual (Barthes, Mainguenau, Genette, Toolan, Labov, entre altres), Cortés dissecciona novel·la per novel·la fins a trobar-hi els mecanismes interns d'un estil que es feia pràcticament del no res acadèmic i molt de la pràctica lectora o observadora. De fet, Rodoreda va ésser sortosa en l'encarrilament de la seva obra literària pel fet que va viure molt i intensament que, com li havien recomanat, és la manera de poder escriure sense traces d'insinceritat. Unes graelles on es comparen estructura, trames o veus narratives que ens mostren uns mecanismes que, malgrat el tall de la Guerra d'Espanya, es reprendran amb millores evidents a partir de la dècada dels cinquanta. A *Començar a escriure. La construcció dels primers relats de Mercè Rodoreda (1932-1938)*, després d'un primer capítol dedicat a mostrar quines han estat les bases metodològiques per a fer l'estudi, partint de l'estat de la qüestió crítica en el moment de fer-lo, Cortés dedica la part central a analitzar i alhora comparar les diferents trames, la caracteritzacions dels personatges, els temps narratius, els espais, les alteracions de l'ordre estructural i els punts de vista narratius. L'estudi es clou amb unes conclusions suggerents i prou justificades i una bibliografia completa i posada al dia.

Cortés hi explícita múltiples idees i hipòtesis, algunes ja referenciades per Arnau i altres comentaristes però no per això menys útils a l'hora d'encarar-nos a una anàlisi sistemàtica i aprofundida d'aquests primers títols rodoredians. Per exemple, no hi ha cap dubte a hores d'ara de la influència decisiva que tingueren alguns membres del Grup de Sabadell en el desvetllament intel·lectual de l'autora, però va bé que se'ns indiquin connexions amb en Francesc Trabal i paral·lelismes amb autors i novel·les coetanis i amb d'altres novel·les posteriors de l'autora.

La Teresa, protagonista de *Sóc una dona honrada?* que té molts trets de la Rodoreda de preguerra, compartirà també amb Aloma, per exemple, les ànsies de fugir i viure, de viure aventures. La protagonista *Del que hom no pot fugir* té una relació amorosa amb el seu tutor que també ens remet indefectiblement a Aloma. D'entre tots els trets estudiats, possiblement els dos que d'una manera més explícita es manifestaran amb una total maduresa en les obres que li han donat fama són el recurs de l'oralitat i el secretisme. Ambdós són presents de manera prou significativa a *Crim* a banda, és clar, del pes que té la natura a *Del que hom no pot fugir*, que la fa relacionable amb *La mort i la primavera*. Hi ha molts paral·lelismes que Cortés apunta i, en algun cas analitza àmpliament: la presència clau del mirall a *Sóc una dona honrada?* com a objecte i símbol del pas de la vida; el desig de canvi, de metamorfosi en un vegetal de Ramon Rampell, protagonista d'*Un dia de la vida d'un home*; la noia del molí *Del que hom no pot fugir* emparentada amb la jove que presenta el poble de la bruixeria a «Viatge a uns quants pobles» de *Viatges i flors*, etc.

Un altre aspecte destriable és la importància del cinema com a art emergent als anys trenta en la fascinació de Rodoreda amb alguns models de bellesa universal com Greta Garbo i Joan Crawford en la creació dels perfils de les primeres heroïnes rodoredianes. I, encara, Cortés remarca el possible deute que té la materialització d'Adrià Guinart, protagonista de *Quanta, quanta guerra...* amb un noi que apareixia a la pel·lícula *Entre tarongers* de la Garbo. I, encara, la semblança dels marcs narratius: Sant Gervasi i els espais naturals on predomina la presència simbòlica de l'aigua, la qual cosa ens remet als ambients creats per a les ficcions de *La mort i la primavera* i *Quanta, quanta guerra...* S'entén que a la Rodoreda escriptora ja madura l'horroritzés de parlar de la producció dels anys trenta, segurament que per una pudícia personal que té molt a veure amb la biografia d'aquells moments, com també per la condició de banc de proves de les obres dels seus anys de formació. Malgrat tot creiem que són materials que haurien d'estar més a l'abast dels especialistes ni que sigui contravertint en part

la voluntat de l'escriptora. Per aquest motiu creiem encertada la iniciativa de la Fundació Mercè Rodoreda de publicar de manera restringida pròximament totes cinc novel·les perquè els estudiosos d'aquí i de fora tinguin accés a un material que, si bé està a anys llum de la perfecció formal i temàtica de les obres de maduresa, ajudarà a entendre la majoria de les gènesis temàtiques i el camins seguits per l'autora per aconseguir un estil tan personal.

En aquests moments, els estudis rodoredians estan un estadi més que plausible pel que fa a les biografies. L'aparició de *Foc i de seda* (2000), de Marta Nadal, rebla el clau de les aportacions de les altres biògrafes. Notem que gairebé sempre en el cas de l'autora que ens ocupa parlem d'estudioses, pocs han estat els homes que s'hi han acostat amb ulls crítics si exceptuem, és clar, les decisives aportacions en la valoració inicial que comportaren els pròlegs i articles de Joaquim Molas, Joaquim Triadú o Josep Maria Benet i Jornet per posar tres casos prou emblemàtics.

Carles Cortés amb el present llibre s'afegeix amb un producte excel·lent i rigorós a aquesta nòmina breu però qualificada d'estudiosos. El llibre *Començar a escriure. La construcció dels primers relats de Mercè Rodoreda (1932-1938)* és la revisió de la tesi doctoral que Carles Cortés presentà a la Universitat d'Alacant — editada virtualment en la Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives [http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?]—, i l'única que sapiguem, amb l'excel·lent precedent de Carme Arnau, que ha arribat a les llibreries. Amb tot, Cortés ja havia mostrat les seves dots d'analista a *Els personatges i el medi en la narrativa de Mercè Rodoreda* (Diputació d'Alacant, 1995). Més recentment, en col·laboració amb Imma Contrí i Cirerol, ha publicat *Aproximació a Quanta, quanta guerra... de Mercè Rodoreda* (Ed. Compàs, Alacant, 2000), un estudi amb finalitats pedagògiques de gran interés.

Un clàssic —i Rodoreda va camí de ser-ho, si ja no ho és— ha de ser estudiat i llegit en els més diferents nivells: l'obra és viva si es llegeix i es comenta i revisita amb nous al·licients i descobertes. El llibre de Cortés ben segur que compleix a bastament aquests pressupòsits i serà una referència clara per als estudis posteriors que es facin.

Llorenç Soldevila i Balart
Argentona, setembre del 2001

1. EL PROCÉS DE PRODUCCIÓ DE LES PRIMERES NOVEL·LES

1.1 Bases metodològiques de l'anàlisi

Aquest és un estudi dels relats que l'autora publicà en la primera etapa de la seua creació, abans d'iniciar el seu exili després de la victòria del bàndol nacional en la guerra del 1936. Ens referim a les novel·les *Sóc una dona honrada?* (1932), *Del que hom no pot fugir* (1934), *Un dia de la vida d'un home* (1934), *Crim* (1936) i *Aloma* (1938).[1] Obres no reeditades i, per tant, difícils d'obtenir i de llegir ja que tan sols estan consultables a les biblioteques i els centres culturals; 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.[2]

El nostre propòsit és el coneixement de les primeres publicacions de l'autora per tal d'afavorir el coneixement global de la seua narrativa; l'objectiu és, per tant, aprofundir en l'univers rodoredià que s'inicia en uns textos on es fa palesa la voluntat d'experimentació de l'autora dins del seu procés evolutiu. Volem destriar els elements discursius que formen les constants narratives de la seua obra i que podem trobar en els textos posteriors, situats en la dècada dels seixanta i setanta, principalment. Ara bé, inevitablement l'estudi d'aquestes obres no ha d'ignorar el context narratiu d'una època clau en la revitalització del gènere novel·lístic en la literatura catalana —la dècada dels trenta—, després de la davallada productiva realitzada durant el noucentisme. Per tant, farem les

---

1 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 de la vida d'un home* (*UD*), *Crim* (*CM*), *Aloma* (*AM*).

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

observacions corresponents als aspectes relacionats amb el context en què es desenvolupà la narrativa catalana d'aleshores.

Hem volgut també fer una valoració del resultat de les tècniques i dels recursos literaris que l'autora aplicà en els seus primers escrits, per tal de poder explicar el seu interés, com també les seues mancances. Tenim, doncs, la voluntat més ampla d'aproximar-nos a l'univers rodoredià per conéixer millor la seua obra i el procés dut a terme en la redacció dels seus escrits. És per això que, al llarg d'aquest estudi, incloem alguns paral·lelismes observats entre els primers textos de l'autora i les obres posteriors, situades principalment entre els anys seixanta i vuitanta.

Per tal de destriar els elements constitutius d'aquell grup de relats, hem estructurat l'anàlisi a partir dels trets que hem considerat bàsics per a la constitució d'un model textual comú a la narrativa de l'autora durant el període esmentat. Així, en primer lloc, hem exposat el context biogràfic i cultural en què se situen aquestes obres; fem, per tant, la contextualització i la seqüencialització corresponent dels cinc relats. Cal tenir en compte que durant el període marcat, Rodoreda compatibilitza la seua tasca literària amb la periodística, per la qual cosa, podrem observar diverses influències procedents de la pràctica laboral de l'autora. En segon lloc, fem una aproximació interpretativa de les novel·les, d'on extraiem els trets comuns que observem i els que la crítica, encara que en escassos estudis, ha destacat; *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda* (1979)[3] de Carme Arnau és pràcticament l'única investigació genèrica sobre els cinc textos. Hem integrat l'estudi dels relats dins de cada element analitzat per tal d'observar més directament els paral·lels i les divergències manifestades. Aquesta investigació comprén inicialment l'anàlisi de la història, a partir dels arguments i dels components de la trama desenvolupada, la caracterització dels personatges i la constitució dels cronotops respectius.

---

[3] 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 l'anàlisi.

En segon lloc, dins de l'estudi dels elements de la història, hem observat la concreció dels protagonistes de les novel·les, que presenten un perfil pròxim al model psicologista desenvolupat en l'època de la seua redacció; Carme Arnau esmenta aquest element com a tret de la novel·lística de Rodoreda, ja que "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 simbolicopoètic, que s'intensificarà a la postguerra i esdevindrà mític." (Arnau 1988b, 125). Altres escrits de l'estudiosa també incideixen en la importància del perfil psicològic dels personatges en aquests textos de l'autora, ens referim bàsicament a les publicacions *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda* (1979), "Mercè Rodoreda" dins la *Història de la literatura catalana* d'Orbis-62 (1984), "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 s'hi 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).

En tercer lloc, hem fet l'estudi del cronotop, això és, de les coordenades d'espai i de temps utilitzades en aquests textos, tot partint de les propostes teòriques de Mijaïl Bakhtín i de Mieke Bal sobre la concreció dels eixos espacials i temporals.[4] Aquestes coordenades, com indica Mariano Baquero Goyanes en *Estructuras de la novela actual*,[5] són bàsiques en la redacció de la narració literària contemporània. En aquest aspecte partim de la concepció de *cronotop* establerta per Mijaïl Bakhtín per la qual entenem la interrelació de l'eix temporal i de l'espacial com un fet bàsic en la constitució del discurs literari. Estudiem igualment la incipient simbologia sobre les coordenades espacials i temporals que l'autora fa servir i que en textos posteriors tindran una importància major en la construcció final de la història.

---

[4] Intentem esbrinar, doncs, 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).

[5] Ens referim a les pàgines 79-88 de l'edició actual d'aquest estudi de l'any 1995.

En el capítol 2.2 hem indicat les diferències exposades entre la història i el discurs[6] a partir de l'eix temporal, això és, hem observat les alteracions que provoquen les analepsis i les prolepsis dins de la linealitat del relat. En el punt següent, hem observat la inclusió de les enunciacions dels personatges, això és, les disposicions entre el discurs citat i discurs citant[7] que ens conduirà a un dels trets més destacats de les obres de maduresa de l'autora: la creació d'un relat pròxim a les formes discursives del *jo* dels personatge, encara que en moltes ocasions es farà compatible amb l'existència d'un narrador en tercera persona que facilita la focalització del personatge principal. Veurem, per tant, les opcions de l'autora pel discurs directe, discurs indirecte o discurs indirecte lliure. D'igual manera, l'opció de l'autora per donar preferència per un discurs directe que reprodueix l'enunciat dels personatges, té com a conseqüència directa la presència d'elements lingüístics vinculats al registre oral. És molt adient l'afirmació de P. Gamisans, que ha estudiat a fons les aportacions de l'expressió lingüística rodorediana, quan diu: "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." (Gamisans 1991, 357). En aquest apartat hem tingut en compte les propostes teòriques que D. Maingueneau i V. Salvador exposen en l'estudi *Elements de lingüística per al discurs literari* (1995) sobre les distintes representacions de la història en el discurs.

Finalment, exposarem les concrecions comunicatives dels relats a partir de la distinció que es fa entre el mode narratiu —les focalitzacions— i la veu narrativa —els narradors—. Hem tingut en compte l'esquema ofert per Gérard Genette[8] en *Figures 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 de

---

6 En la distinció entre elements estilístics vinculats amb la història i amb el discurs, hem tingut en compte les apreciacions distintives que Tzvetan Todorov estableix en l'article "Les categories del relat literari" (*apud* Sullà 1985, 107-148).

7 Per a l'estudi de les formes d'inserció del discurs reportat hem tingut en compte les propostes de D. Maingueneau i V. Salvador en el capítol "El discurs reportat" del volum *Elements de lingüística per al discurs literari* (1995, 91-114).

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

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[9], és a dir, entre qui veu les accions i qui les conta, una confusió que teòrics anteriors a G. Genette, com Norman Friedman ("El punt de vista en la narració: el desenrotllament d'un concepte crític", 1975, 39-60), havien comés en els seus plantejaments sobre el punt de vista narratiu. Hem centrat la nostra anàlisi en la figura del narrador, això és, de la veu narrativa, ja que els trets sobre la focalització que aporten aquests relats no proporcionen dades significatives en la construcció d'un estil literari propi de l'autora en el període destriat.

En general, el nostre objectiu és observar la connexió estilística entre les obres anteriors i les posteriors a la guerra. El fet de localitzar aspectes comuns 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" (1973)[10] va destacar 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, *Sóc una dona honrada?*, *Del que hom no pot fugir*, *Un dia de la vida d'un home*, *Crim* i la primera *Aloma*, no són fets literaris aïllats, són els esborranys d'un estil propi, intimista i profund, d'una autora preocupada per l'expressió interior dels seus personatges principals. 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* (1962) o *Mirall trencat* (1974), o fins i tot, els paral·lelismes amb el simbolisme de les darreres obres publicades, *Quanta, quanta guerra...* (1980), *Viatges i flors* (1980) i *La mort i la primavera* (1986). A

---

9 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).

10 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).

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 la poètica de l'autora.

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. 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). 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 mancades d'interés; així ho comunicà a Joaquim Molas, l'assessor literari de l'editorial, en una carta de l'any 1965[11]. Tan sols acceptà fer una nova versió d'*Aloma*. I és que, segons hem pogut llegir en diverses cartes enviades a l'editor Joan Sales, Rodoreda manifesta tenir molta mandra per rescriure obres anteriors. L'acceptació de la rescriptura d'*Aloma* 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 conduïren 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). En una carta enviada des de París el 26.01.67, Rodoreda 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)[12]; dies després, des de Ginebra (31.01.67), expressa que "si sabéssiu la mandra que em

[11] 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.

[12] Amb aquestes sigles ens referim al sistema de classificació de l'Arxiu Mercè Rodoreda, localitzat en l'Institut d'Estudis Catalans. Ens referim però, a documents que amablement ens van deixar consultar els seus responsables.

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 anomenar-les, com qualsevol dels teus dos llibres[13]", 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 de gran productivitat, per la qual cosa rebutja rescriure textos antics. Aquest és, doncs, un factor bàsic per entendre l'opció de l'autora de no reescriure les seues primeres narracions.

La decisió de Mercè Rodoreda de no reeditar les novel·les anteriors a la guerra civil, a excepció d'*Aloma*, és perfectament lícita[14]. D'altres autors han mostrat decisions semblants davant la possibilitat de recuperar textos anteriors; així Aldous Huxley va encapçalar la seua antologia del 1937 amb unes paraules que reprodueix Xavier Benguerel a l'hora d'encarar la publicació de contes seus dels anys trenta: "Rellegir allò que un ha escrit és la més melangiosa de les tasques. Car pot ser que un aprovi allò que va escriure en el seu propi passat; i aleshores resulta depriment pensar si és insignificant el progrés que ha fet. O bé que pot ser que un ho desaprovi, i aleshores queda retrospectivament avergonyit d'haver estat tan arrauxat, tan obstinat, tan vulgar, tan insignificant, potser tan complaent." (Huxley *apud* Benguerel 1986, 7). Rodoreda va optar per rebutjar completament els seus primers escrits. No obstant això, l'estudiós de la seua obra ha de considerar aquests textos com a un producte propi, que en un moment concret va ser publicat amb el seu vistiplau, malgrat la negativa posterior. Així es

---

13 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.

14 Aquesta consideració és semblant en diversos estudis sobre l'obra de Rodoreda. 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 *Aloma* en les seues obres completes.

desprén també de les reflexions de X. Pericay i F. Toutain en *El malentès del noucentisme* (1996): "De què fugia, Rodoreda, que no volgués ni sentir a parlar 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). Considerem que és distint el cas de textos pòstums publicats, com *La mort i la primavera* (1986)[15], *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.

Hem de tenir en compte també un últim aspecte. Els textos objecte d'estudi tenen un distanciament temporal amb les obres de maduresa: després de *Crim* l'any 1936 i d'*Aloma* 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'*Aloma*), 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 varià la seua trajectòria personal (l'exili) i intel·lectual (noves lectures a Europa i l'assessorament literari d'Armand Obiols). L'estil literari evolucionà arran de la progressió personal de l'autora, de manera que les obres escrites palesen aquestes innovacions. S'iniciava així una nova etapa productiva caracteritzada bàsicament per l'ús de la narració en primera persona i altres tècniques que cercaven la versemblança de les accions dels personatges; en aquest sentit, són interessants, els diversos treballs de Carme Arnau i la tesi doctoral de P. Gamisans *Évolution de l'écriture et illusion référentielle dans l'oeuvre romanesque de Mercè Rodoreda (1909-1983)*,[16] que avaluen la progressió de les formes discursives del corpus narratiu de l'autora.

Cal plantejar però, la condició peculiar de les obres objecte d'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

---

[15] 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.

[16] Tesi doctoral llegida a la Universitat de París-Sorbonne el juny de 1988 (inèdita).

reflecteixen els inicis d'un treball que es perfecciona i personalitza a mesura que augmenta la cultura literària de l'autor/a i l'experiència personal i professional. Per aquest motiu és més fàcil observar les mancances, les singularitats, les febleses, els propòsits i les influències d'altres autors en els primers textos d'un escriptor molt més que 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, en un bon nombre de casos, significa 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. D'aquesta manera s'expressà l'autora en una entrevista publicada l'any 1983, en considerar *Aloma* com a la primera novel·la, ja que "las otras, verdaderamente, eran tan malas...", segons hem pogut llegir en l'article periodístic signat per Juan Tébar en homenatge a la mort de l'escriptora (Tébar 1983, 28). Ray Bradbury, en *El zen en el arte de escribir* (1995, 105), deia que "si el treball estava bé, l'escriptor aprén. Però si estava malament, s'aprenia encara més". Igualment, parlant del cinema, aquest autor 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". 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, així mateix, sobre aspectes narratològics i estilístics en general de la literatura catalana contemporània. Aquesta és, per tant, una forma 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.

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. 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 *Sóc una dona honrada?*:

> 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, encara que podem entendre aquests comentaris com una voluntat seua per motivar la sensibilitat del lector. Rodoreda 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, doncs, que hi hagi valents que escriguin novel·les i, entre aquests, hi comptem Anna Murià". Rodoreda, doncs, n'era plenament conscient, del context sociocultural en el qual es desenvolupava la seua dedicació.

Els estudis sobre les primeres novel·les de Mercè Rodoreda: estat de la qüestió

No hi ha cap estudi aprofundit sobre les novel·les publicades per Rodoreda en la dècada dels anys 30, encara que, en l'actualitat, es prepara una edició crítica d'aquestes obres a partir d'una beca de la Fundació Mercè Rodoreda a la investigadora Roser Porta. Pel que fa als comentaris crítics d'aquells anys, les referències són escasses i es redueixen a les ressenyes següents:

a) En el llibre *Polèmica* (1934) de Delfí Dalmau s'esmenta la novel·la *Sóc una dona honrada?*[17] La pròpia autora manifesta les mancances que reconeix en la seua primera novel·la.

b) En l'edició del 1934 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*.

---

[17] En un joc d'intertextualitats Rodoreda insereix en una novel·la posterior, *Un dia de la vida d'un home* (pàg. 125), una cita de *Polèmica*.

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 de 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.
f) Francesc Trabal ressenya *Aloma*, una vegada ha obtingut el premi Crexells del 1937, en la revista *Meridià* l'any 1938.

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 amb els quals hi tenia contacte. A través de l'article de Roser Porta "Mercè Rodoreda i el periodisme satíric" (1998) coneixem les crítiques ferotges que reberen les novel·les de l'autora per part dels comentaristes del setmanari satíric barcelonés *El Be Negre*, que crearen jocs de paraules amb el títol de la primera obra i els afers personals de l'autora (*El Be Negre* 1934, núm. 165; Porta 1998, 53). Així mateix, critiquen obertament *Del que hom no pot fugir* 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 *Un dia de la vida d'un home* afirmen que "a voltes el bon estil pot aliar-se amb el mal gust" (*El Be 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 suficientment pel públic català. 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 *Sóc una dona honrada?* La guerra i l'exili van trencar aquesta progressió.

Cal 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 lector 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[18] 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

[18] 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.

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 destria 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). Tot seguint aquesta línia interpretativa, entenem *Aloma* com el relat que culmina l'experimentació literària del seu primer període productiu; aquesta novel·la, amb la confirmació de la segona versió que l'autora bastirà l'any 1969, es presenta com el producte més elaborat i més personal que tingué com a aprovació el premi Crexells del 1937. Les vacil·lacions estilístiques de les obres anteriors desapareixeran progressivament en les dues versions existents de la novel·la. En aquest sentit, Francesc Trabal, en una ressenya sobre la publicació del 1938, avançava la importància del relat com a precursor de la producció posterior de l'autora: "I encara el que ens causa major alegria és que *Aloma* no és la descoberta d'una novel·la sola. Sinó d'una novel·lista. En *Aloma* hi veiem totes les novel·les que ens donarà el seu autor." (Trabal 1938).

Pel que fa a l'aparat crític posterior, només podem destacar algunes referències en els estudis de l'autora que justifiquen la seua motivació per no publicar les obres anteriors a *Aloma*. Així, per exemple, M. Aurèlia Capmany afirma en un article que "Mercè Rodoreda exigía que se empezara su historia literaria a partir de *Aloma* [...] y no se equivocaba." (1983). La resta d'estudioses i d'estudiosos s'expressen en uns termes semblants.[19] Només hi ha un article que estudia exclusivament la novel·la *Crim*; 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 hi analitza el text des de la perspectiva de novel·la negra que ha estat sotmesa a un tractament general de paròdia. L'estudi aporta reflexions interessants per tal d'incloure la narració en el gènere detectivesc, popularitzat en aquella època a partir de les obres d'Edgar Allan Poe, A. Conan Doyle i Mauric Leblanc, principalment.

---

[19] Vegeu M. Campillo 1983b.

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 *Aloma* (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 de l'obra 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), tot afirmant que el rebuig de l'autora a la seua publicació desmereix el seu estudi en aquell pròleg. No és fins al llibre *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda* (1979), quan Carme Arnau analitza més directament els primers textos de l'escriptora.[20] En aquesta obra, hi ha un estudi i una revalorització força importants de les novel·les objecte de la nostra anàlisi. No obstant això, Arnau recorda constantment la condició de rebutjades per l'autora que tenen aquestes novel·les, 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 *Aloma* com a "novel·les d'aprenentatge". 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 reeixida, 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 *Aloma* és la culminació del període: *a)* dues obres que "en marquen el camí", *Sóc una dona honrada?* i *Del que hom no pot fugir*, i *b)* dues obres mimètiques i atípiques de la resta de la producció, *Un dia de la vida d'un home* i *Crim*. Arnau les considera com a obres "de tempteig" que contenen el "germen" narratiu de l'escriptora, a l'hora que assenyala el paral·lel de *Un dia de la vida d'un home* i de *Crim* 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. L'estudiosa ressalta la

[20] 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.

importància de *Sóc una dona honrada?* i *Del que hom no pot fugir* 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, *Un dia de la vida d'un home*[21] i *Crim*[22] "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 que "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 concep així aquesta relació: "es tracta de textos més o menys avantguardistes, relacionats amb el Grup de Sabadell" (pàg. 274).[23]

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 *Aloma* i *Una mena d'amor* de C. A. Jordana. Pel que fa 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*", on interpreta el paral·lel creat amb el text de Jordana "com un exemple paradigmàtic de la relació ambigua i doble

---

21 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, d'una banda, *Un dia de la vida d'un home* és una novel·la tragico-còmica, davant la seriositat del text de Trabal. D'una altra banda, *Un dia de la vida d'un home* segueix les convencions literàries; Trabal les trenca.

22 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".

23 Vegeu també 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.

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* de l'editorial Ariel, trobem l'afirmació següent en referència a la importància dels textos assenyalats:

> Les primeres novel·les són interessants, malgrat ser escassament rebudes, 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 de la nostra exposició: 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 la biografia *Mercè Rodoreda* (1991), descriu ràpidament les principals aportacions de les novel·les rodoredianes de la dècada dels trenta, i n'assenyala els trets més innovadors. Cal destacar el paral·lelisme que veu entre *Del que hom no pot fugir* i els drames rurals de Víctor Català, una autora admirada per Rodoreda, encara que la distància entre totes dues és ben evident: "Del mestratge de Caterina Albert (Víctor Català) 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 1991, 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 Trabal esmentada en *Un dia de la vida d'un home*. Pel que fa a la darrera novel·la que ens ocupa, *Crim*, 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). Les referències a les novel·les analitzades són contínues en els estudis de la novel·lística de Mercè Rodoreda, encara que acostumen ser observacions poc aprofundides. 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

edicions 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 accedir a la creació del retrat personal de l'escriptora en els anys en els quals redactà les obres que ara estudiem.

D'una manera complementària, per entendre l'evolució literària dels primers textos de Rodoreda, cal tenir també en compte la intensa activitat cultural i periodística que tingué en aquest període. La crítica també se n'ha ocupat en els últims anys; Teresa Muñoz ha fet un estudi i edició de les entrevistes que féu a *Clarisme* (1933-1934), on s'entreveuen 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 (1994) 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 Be Negre* durant els anys 1933 i 1935: "Mercè Rodoreda i el periodisme satíric" (1998). 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* (1987a, 14), crearen la gran transformació del gènere de la qual participà immediatament després Mercè Rodoreda. 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 cal tenir en compte l'anàlisi d'Alan Yates, *Una generació sense novel·la?* (1975), bàsic per a entendre la davallada productiva 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* (1988d) de l'Editorial Ariel, com també el llibre de

l'escriptora *Marginats i integrats a la novel·la catalana* (1987b), on podem trobar el comentari d'altres novel·listes coetanis; "La narrativa de pre-guerra" de *la Història de la literatura catalana* (1993) d'Anton M. Espadaler, 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 lengua y a la literatura catalana* (1977) d'Arthur Terry; i l'excel·lent apartat de Joan Fuster en el llibre *Literatura catalana contemporània* (1971) anomenat "La narrativa neonoucentista".

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. En primer lloc, hem de citar els pròlegs de l'escriptora, on trobem reflexions personals del procés d'escriptura dels textos. Cal destacar 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[24] o també la pintura.[25] Per contra, els altres dos pròlegs són reflexions més generals on l'escriptora 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 aporta la reflexió més antiga de l'escriptora sobre el seu procés creatiu. En segon lloc, cal esmentar la seua correspondència escrita, especialment amb Joan Sales,[26] Armand Obiols i Anna Murià. Aquestes cartes representen la visió més immediata del procés literari de l'escriptora[27]. Les tres biografies de l'escriptora que adés hem esmentat utilitzen la correspondència de l'autora per obtenir dades biogràfiques més precises.[28]

---

24 M. Casals és autora de l'edició crítica de diverses peces teatrals de l'autora: *El torrent de les flors* (1993).

25 Vegeu els estudis següents: Montserrat Casals, "Una mateixa manera de viure l'art i la literatura" (1991c); Francesc Miralles, "La pintura com a retrobament" (1991); Josep M. Balsach "Apunts entorn de l'obra pictòrica de Mercè Rodoreda" (1993).

26 Hem pogut consultar algunes de les cartes que envià a Joan Sales durant l'any 1967, moment de revisió d'*Aloma*, i que es conserven en l'arxiu de la Fundació Mercè Rodoreda.

27 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. Vegeu igualment l'entrevista que Mari Chordà i Isabel Segura feren a l'Anna Murià en l'edició de la correspondència de Rodoreda l'any 1985.

28 Vegeu també A. Maass, "Mercè Rodoreda com la vaig conéixer i la recordo" (1983, 15-16); M. A. Capmany, "Rodoreda, una voz inimitable" (1983).

1.2 Aspectes biogràfics de l'escriptora en la dècada dels trenta

El desenvolupament literari de Mercè Rodoreda va lligat íntimament a la seua evolució personal. 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 ha apuntat, en diversos articles, aquesta interrelació com ara en "Vegetació i mort en la narrativa de Mercè Rodoreda" on afirma: "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*." (Arnau 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). 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 de la narrativa rodorediana ha estat destacat en els estudis de Carme Arnau (1979, 1988a, 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 observa en l'article "Mercè Rodoreda o la vida dolorosa" (1987) que "l'obra de Mercè Rodoreda és en molts moments producte dels patiments vitals de l'autora" (pàg. 17). Segons afirma Carme Arnau en l'article "Mercè Rodoreda o la força de l'escriptura" (1988c, 85-86), els elements biogràfics perden força en l'esquema desenvolupat en les novel·les posteriors, encara que opina que l'autora "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.". I afegeix: "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). Amb tot, 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, cal 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. Després d'uns anys de reclusió familiar per a fer-se càrrec de l'avi Pere Gurguí —motiu pel qual va deixar l'escola—, als vint anys es casà amb l'oncle Joan Gurguí. Poc temps després, el 23 de juliol de 1929, va nàixer el seu primer i únic fill, Jordi Gurguí i Rodoreda. Tot coincidint amb l'inici de la República, Mercè va buscar treball per tal d'acabar amb la dependència exclusiva del seu marit. Montserrat Casals (Casals 1991a, 73) recorda la importància de les col·laboracions radiofòniques que Rodoreda inicià, a partir dels contactes del seu pare, que li permeteren començar la seua independència econòmica. El període comprés entre 1928 i 1931 significarà per l'autora un moment d'estabilitat afectiva, encara que —com reconeixerà temps després— esdevindran uns anys de difícil realització personal; Mercè Ibarz, en la biografia es refereix a l'estat d'ànim de Rodoreda amb aquestes paraules: "Tancada i desesperada, doncs. Com tanta gent, però ella amb ganes de sortir-se'n" (Ibarz 1991a, 32). Llorenç Soldevila, en l'estudi *Una novel·la són paraules. Introducció a l'obra de Mercè Rodoreda* (2000, 19), sintetitza perfectament la situació en què es trobà l'autora: "Rodoreda era una dona amb aspiracions de realització personal i haver de compartir la vida amb un home de mentalitat molt tradicional, que pensava que el lloc de la dona era a casa, va fer esclatar en ella un impuls d'alliberament i de revolta que, a la llarga, anà paral·lel als fets històrics que vivia a Catalunya.". La voluntat de fugir de l'atzucac en què es trobava la relació matrimonial[29] afavorí, sens dubte, el desenvolupament de l'activitat intel·lectual de l'autora. Així ho confirma l'escriptora Anna Murià[30] en l'article "Mercè Rodoreda viva" (1991) que encapçala l'última edició de les cartes que l'escriptora li envià durant els primers anys de l'exili. I és que la Rodoreda, en els primers anys trenta, troba una compensació anímica important amb els temptejos de la vocació literària, ben allunyada dels problemes quotidians d'una relació afectiva que, progressivament,

---

[29] Vegeu les explicacions de M. Casals a l'article "El *Rosebud* de Mercè Rodoreda" (1987,34).

[30] 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 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. Hi ha, 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.

esdevindrà traumàtica. Uns canvis personals que coincideixen amb la proclamació de la II República, on les dones encetaren un procés de major igualtat social; és així com podem entendre l'abocament definitiu de l'autora per la vida social, en un moment de gran efervescència cultural. El nou govern republicà, com també les formes d'autogovern català, van afavorir la xarxa cultural dins del qual van iniciar la seua dedicació literària un nombre important d'escriptors, entre els quals es troba la nostra autora, que feren possible un reviscolament de les edicions en la pròpia llengua.

La nova generació d'autors nascuts a l'inici del segle —entre els quals localitzem Rodoreda— van crear uns primers textos on es feien paleses les seues mancances de formació, malgrat el gran esforç que hi dedicaren. Com diversos narradors de l'època, la nostra autora era conscient de les seues limitacions, com podem llegir en el pròleg de la seua primera novel·la:

> El llibre ja s'ha escrit: curtet i fresquet, i posats a adjectivar diminutivament, direm també, desvergonyidet; ha eixit al carrer i s'ha plantat a una llibreria dient, "compreu-me". Són desvergonyits els llibres i trapacers, però el desvergonyiment i la trapaceria, quan l'un i l'altra tenen gràcia, són perdonables: tot és perdonable quan està bé. Però ai! que em sembla que els bunyols són la meva especialitat, i aquest m'ha sortit de la paella més estarrufat que els altres, i si no hi ha qui hi posi una mica de sucre no es podrà menjar. (pròleg de *Sóc una dona honrada?*, 5)

La voluntat de redactar la primera novel·la és ben explícita; l'autora se sent així partícip de les postures a favor del desenvolupament del gènere en llengua catalana, com afirma ella mateixa en una ressenya sobre una obra d'Anna Murià: "Ens calen novel·les [...] en el moment actual, el que ens cal, és que es llegeixi, i en català" (*Clarisme*, 12.05.34); un motiu pel qual es regracia: "Hem d'agrair, doncs, que hi hagi valents que escriguin novel·les i, entre aquests, hi comptem Anna Murià". Rodoreda defensa la participació directa de la dona en el món cultural de l'època; no oblidem el protagonisme rellevant d'autores en la vida intel·lectual d'aleshores com Anna Murià, M. Teresa Vernet, Carme Karr, Carme Monturiol, entre altres. La defensa feminista se situa en la pròpia experiència personal, com podem llegir en un comentari inserit dins del llibre *Polèmica*, un conjunt de converses creuades coordinades per, Delfí Dalmau, director de la revista *Clarisme*:

> 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 (*Polèmica*, 19)

Aquest és un sentiment comú en les primeres protagonistes de l'autora segons veurem més endavant. Rodoreda és conscient de la realitat en la ressenya anteriorment citada sobre Anna Murià diu: "hi ha pocs valors femenins". I en els primers anys de la dècada, es mostra com una persona amb inquietuds i amb voluntat, encara que és plenament conscient de les seues limitacions. En diversos testimonis biogràfics[31] observem els inicis autodidactes, on el paper de l'avi, Pere Gurguí, és bàsic; una de les biògrafes, Montserrat Casals, afirma amb seguretat que "la seva formació cultural i literària no és altra que la rebuda del seu avi i del seu pare" (Casals 1987, 34). La jove autora es mostra en tots aquests testimonis com una persona inconformista, que a l'igual que ha trencat amb el seu matrimoni per dur endavant els seus projectes personals, està decidida a dedicar-se a la tasca literària. Un punt de protesta també és present en algunes protagonistes dels relats d'aleshores, com la de "Sònia", escrit durant la guerra, que no dubta a posar-se damunt "els pantalons d'home, que li venien balders" ("Sònia", *Meridià*, 04.03.38), per anar a la guerra i venjar la mort del germà. D'una manera semblant es presenta "Trossos de cartes" (*Companya*, 4, 01.05.37, 10), un conte que reflecteix els dubtes d'una jove davant de la seua actuació durant el conflicte: "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 defensa de la participació de la dona en el conflicte d'aquests contes és ben diferent a la proposta de l'autora en la conferència radiada "La dona i la revolució" del 22 d'octubre de 1936, que tractava el tema polèmic de la participació de la dona als fronts de combat. Aquest text va ser publicat l'endemà en la portada del periòdic *Treball*, editat pel comité d'enllaç dels partits obrers catalans, que constituïren, posteriorment, el Partit Socialista Unificat de Catalunya, tot ressaltant la pertinença 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). Així, amb una

[31] 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.

opinió ben distinta a la del conte publicat dos anys després, 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). Aquesta conferència cal situar-la en el marc de la participació activa de l'autora en el món cultural de la guerra, fruit de la seua afiliació a l'Agrupació d'Escriptors Catalans, creada per l'agost del 1936 en el si de la UGT. Rodoreda hi formà part d'un moviment propagandístic que reunia la major part dels escriptors catalans que es quedaren a Catalunya durant el conflicte: Francesc Trabal, Joan Prat, Xavier Benguerel, Joan Oliver, entre altres. Dins del programa d'activitats, els escriptors participaven activament 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.", segons destaca Maria Campillo (1994, 54) en l'estudi que va publicar sobre les conferències radiades per Rodoreda durant la crisi bèl·lica.

El segon text de l'autora locutat duia com a títol "Jardins", escrit després de la invasió alemanya del nord de la República Txeca l'any 1938. El discurs se centra en un repàs a la situació política centreuropea 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 temps abans. 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, arrasaven els tarongerars de llevant" ("Jardins").

En un altre text publicat en la revista *Mirador*, l'any 1932, sintetitza l'atracció de l'autora per les dones que es mostren d'una manera forta i independent en la vida d'aleshores. En l'article periodístic "Vampiresses d'ahir i d'avui" del setmanari precursor del posterior *Meridià*, on també col·laborà l'autora, llegim una mostra de la transformació dels valors femenins en els cànons estètics de l'època, sobre els quals Rodoreda s'hi mostra d'acord: "I per tal de donar més relleu a les protagonistes rosses, ideals, d'ulls blaus plens d'innocència, i posat de col·legiala, els ianquis crearen la dona fatal, perversa i bruna, que en un no-res es feia seus els galants." ("Vampiresses d'ahir i d'avui", 01.12.1932). L'autora ofereix les seues preferències per actrius com Greta Garbo o Marlene Dietrich, a les quals atorga l'etiqueta de "dona intel·ligent". Es tracta d'uns comentaris que es tornen a repetir en algunes de les entrevistes que féu en *Clarisme* a algunes

escriptores del moment, com la realitzada a M. Teresa Vernet; a propòsit de la seua obra diu que "diguin el que vulguin, no hi ha dones com les catalanes. (Jo no dic què sóc.) Una dona catalana té, damunt de les altres, la 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" ("Parlant amb M. Teresa Vernet", *Clarisme*, 16.12.33, pàg. 2). D'igual manera s'hi manifesta en l'entrevista de la periodista Llucieta Canyà que "és, per damunt de tot, una dona i una gran patriota" ("Parlant amb Llucieta Canyà, *Clarisme*, 23.06.34, pàg. 1).

En aquest procés de participació de la dona en la vida pública d'aleshores es troba Mercè Rodoreda. Ben aviat va connectar, doncs, amb el món intel·lectual català i va iniciar un esforç personal de superació per convertir-se en periodista i escriptora. Una dedicació que es veurà reforçada per les condicions familiars personals, com recorda la biògrafa Carme Arnau: "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. [...] 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). Com hem vist, Rodoreda va viure situacions particulars complexes que no li van impedir el seu progrés intel·lectual i afectiu. L'autora es va relacionar, poc després de la separació matrimonial, amb altres escriptors, segons podem llegir en les seus biografies: Andreu Nin, el polític i intel·lectual que feia traduccions del rus per a l'editorial Proa, i l'escriptor Francesc Trabal.[32] Hem de destacar d'una manera significativa la relació amb aquest últim i la resta d'intel·lectuals que formaven part de l'anomenat grup de Sabadell. El coneixement de Trabal, Oliver i Obiols, entre altres, arran del seu treball en la Institució de les Lletres Catalanes l'any 1937, fomenta la voluntat de l'autora per ampliar els canvis estètics dels seus relats anteriors. Aquesta empremta és esmentada en diversos estudis crítics; així, Montserrat Casals, en l'article "El «Rosebud» de Mercè Rodoreda" (1987, 35), observa la importància dels autors citats en la constitució de la primera narrativa rodorediana.

Per la seua banda, Carme Arnau, en l'estudi *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938)* de l'any 1987, sintetitza les principals aportacions dels escriptors que van poder influir en l'autora, especialment en relació a la voluntat d'innovació i de provocació de la societat catalana del moment. És

---

[32] Vegeu principalment Casals 1991a, 74-79; Ibarz 1991a, 44-47.

evident que l'empremta del Grup de Sabadell, en els inicis narratius de Rodoreda, és fonamental, uns intel·lectuals que, en paraules de Montserrat Roig (1973), "eran gente muy culta". La relació és òbviament més estreta amb Trabal, que li dedicà fins i tot una ressenya l'any 1938 a *Aloma* ("Salut, Aloma!", *Meridià*, 01.07.38). Més enllà de la possible relació afectiva, ens interessa observar quin és el mestratge —directe o indirecte—[33] de l'escriptor sabadellenc en una obra com *Un dia de la vida d'un home* (1934) o en l'escomesa definitiva d'*Aloma* (1938), un text amb el qual l'autora guanyà el premi Crexells, on Trabal era jurat. La relació establerta durant l'exili amb el seu cunyat, Armand Obiols —pseudònim de Joan Prat—, provocà l'allunyament definitiu de Trabal respecte de la nostra autora; a partir d'aquell moment és quan hem de tenir en compte la influència intel·lectual d'Obiols en l'obra de Rodoreda, que es concretarà en les seues obres de maduresa. Al llarg de la nostra anàlisi tindrem en compte, doncs, les possibles influències estilístiques d'aquest grup d'escriptors —i molt especialment de Francesc Trabal— en la prefiguració d'un model narratiu personal de l'escriptora de Barcelona.

Amb aquests condicionants, Rodoreda encetà una etapa productiva (1932-1938) en la qual publicà cinc novel·les, encara que, com ella mateixa va indicar en l'edició de *Sóc una dona honrada* (1932), anuncia tres novel·les en preparació, que finalment no arribaren a tenir una entitat suficient per a ser publicades: *Jo sóc!!!*, *Lluna de mel*, *El que fa la fam*. Les cinc novel·les tindrien com a contrapunt, a banda de la tasca periodística desenvolupada, nombroses narracions breus 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); hi ha també un conjunt de contes infantils publicats *La Publicitat* (1935-1936), que recentment, com també els anteriors, han estat reeditats en *Un cafè i altres narracions* (1999) a cura de Carme Arnau. Una activitat completa i intensa com a periodista i com a escriptora en una època clau per a la nostra recuperació cultural. Aquest és, doncs, el seu perfil personal en el període en què se situen les seues primeres novel·les.

---

[33] Vegeu l'entrevista de M. Chordà i I. Segura, "Conversa amb l'Anna Murià", 1985, 14-15.

2. ELS ELEMENTS CONSTITUTIUS DE LES PRIMERES NOVEL·LES

2.1 La història

2.1.1 Els arguments

La lectura de les cinc novel·les estudiades proporciona cinc trames ben distintes. Rodoreda opta per històries diferents en un moment literari personal de plena experimentació estilística. Encara que algunes seqüències aïllades podran fer-nos trobar algunes petites coincidències recurrents, els fils argumentals generals són força diferents. De la mateixa manera veurem que les estructures resultants, això és, la disposició de la trama en el relat, esdevenen distintes en cada obra, si bé observarem un major grau de coincidències en relació al desenvolupament preferent d'unes parts en detriment d'altres.

Sóc una dona honrada? és la història de Teresa, una dona d'edat mitjana que ofereix els seus pensaments a través d'un diari personal a partir de l'any nou. Des del principi 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 i l'enterramorts, amb qui xarra i passa l'estona. 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 seua vida, ella mateixa 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-ne el rebuig. 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; Teresa proposa una estima com a amics, però finalment s'adona "del canvi

que es va operant en mi" (*DH*, 124). Després d'un primer bes, ell accepta la decisió, encara que sap que el temps la farà canviar. Després de ser enviat a Barcelona per treball, el passant observa la diferència entre la vida del poble i la de la capital. Quan torna, tot i ser conscient de l'estima que sent per ella, es troba el rebuig d'aquesta. 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. Finalment, l'amant reconeix haver perdut i Teresa, que finalitza el seu diari, 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 es considera així una dona honrada, ja que ha sabut resistir a les temptacions de l'amant.

Per la seua banda, la història de ***Del que hom no pot fugir*** 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. Inicia així una vida al camp que té com a objectiu la represa de l'equilibri emocional i l'oblit del passat. 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 protagonista enyora progressivament l'estimat, cosa que provoca l'aparició de records situats en la infantesa i l'adolescència, just abans d'iniciar la relació amb el seu tutor. Malgrat tot, la protagonista presenta progressivament un procés de degradació psíquica, desconfia dels habitants del poble i se sent a desgrat amb si mateixa. La mort, en una situació poc aclaridora, de la Cinta, la noia boja del molí, fa créixer el seu desequilibri psíquic i la condueix, finalment, a la consecució d'un seguit de visions i de reaccions cap a un possible suïcidi.

Al seu torn, ***Un dia de la vida d'un home*** presenta una jornada en 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. Rafael Tasis, en una ressenya del mateix any de la revista *Mirador* (pàgina 302), encara que considera el tema central poc innovador en el panorama narratiu català, destaca el tractament innovador 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.". Així, de seguida assistim al relat de l'enamorament que Ramon té de la dona d'un amic. Davant de l'absència de l'amic d'un mes, visita l'estimada durant set dies seguits, encara que amb el retorn, només la podrà trobar 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. La dona de Ramon, preocupada pel malestar que ell manifesta, decideix fer-li beure una purga, que ell accepta sense poder oposar-se. Al mateix temps, Ramon s'hi prepara per a la cita de les sis de la vesprada. Dóna un tomb pel carrer i intenta comprar un *antipurgant*, però en l'últim moment, la vergonya li impedeix demanar-ho. Finalment, arriben tots dos al *meublé* acordat; amb tot, els dubtes i els temors creixen en la ment dels dos protagonistes. Aquesta inseguretat impedeix que l'objectiu inicial es consume; ella es penedeix de la decisió inicial i ell es troba sota els efectes del purgant. Ramon torna a casa on intenta dissimular la seua pena i la seua esposa es mostra compassiva amb el seu estat de salut. A la fi de la novel·la, Ramon va a dormir, tot empassant-se els sentiments cap a l'interior.

La història de ***Crim*** s'inicia amb un xiscle que ompli tota l'escena en la qual 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 investiga l'afer, tot relacionant el xiscle agut i la suspensió de la llum del començament amb l'*estranya* aparició. Els invitats es troben sorpresos pel succés 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 propietària de la sabata 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 se 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. Poc després 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. 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 dues *plantofes*. El detectiu Flac desenvolupa nou interrogatoris a deu personatges diferents. Durant l'última entrevista, amb Marià Frena, hi apareix Rut, precedida d'un munt de pedres que trenquen els vidres del finestral. 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 aquella nit.

Aloma[34] pren novament una única protagonista com a eix de la seua trama central, Aloma, viu amb el seu germà gran, Joan, i la seua dona Anna, ja que els pares varen morir, com també el seu germà Daniel que se suïcidà als divuit anys. També coneixem el nebot, Daniel, que té el mateix nom que el germà mort. Ben aviat apareix el germà d'Anna, Robert, que ha tornat des d'Amèrica després de molts anys d'absència. La novel·la situa el seu espai escènic en una torre amb jardí del barri de Sant Gervasi;[35] Aloma té cura del seu nebot petit i col·labora en les tasques de casa. Des del principi es veu abocada a una possible relació amb el cunyat que acaba de venir, un presagi que ha tingut des del moment que ha comprat una novel·la significativa per la seua trama: *Una mena d'amor* de Cèsar

---

[34] En les citacions sobre aquesta novel·la usem en tot moment la versió primera de 1938 publicada per la Institució de les Lletres Catalanes que hem pogut aconseguir per una còpia de l'Ateneu de Barcelona.

[35] Segons Soldevila (2000, 20-21) es tracta d'una novel·lització de la casa familiar de l'avi Pere Gurguí al carrer Manuel Angelon.

August Jordana.[36] Davant de la malaltia del nen, Anna marxa a la hisenda rural dels Vidal perquè hi millore el seu estat físic. Progressivament s'inicia la relació amorosa entre Aloma i Robert, una situació paral·lela al decaïment general de Joan, del qual coneixerem la fi del seu amistançament amb Coral, una cosina relacionada amb també altres homes. A causa dels regals oferits per Joan a aquesta, la família haurà d'abandonar la casa, un fet que es concretarà poc després del mort del petit Daniel. Aloma descobreix l'existència de Violeta, l'estimada de Robert a Amèrica, la qual cosa l'aboca al trencament definitiu de la relació; Robert hi retorna i la família canvia de casa. Al seu temps, Aloma decideix dur endavant ella sola l'embaràs que ha mantingut en secret fins aquell moment.

2.1.2 Els components de la trama

Si atenem a les parts que constitueixen les trames analitzades, a partir de la proposta sistematitzadora de Boris Tomaševskij exposat en "Temàtica" (1925; Sullà 1985, 14-19), podem fer les observacions següents. En primer lloc, ***Sóc una dona honrada?*** està construïda a partir d'un nucli central, la infelicitat de la protagonista, a partir del qual es desenvolupen un seguit de de fragments descriptius, les catàlisis, 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

[36] En aquesta ocasió Rodoreda pren com a lectura de la protagonista una novel·la que tingué a l'època un cert èxit comercial, *Una mena d'amor* (1931) de Cèsar August Jordana, on l'autor planteja el relat a partir del tractament eròtic d'una relació amorosa. Podem entendre, doncs, l'interés de l'escriptora per vincular la seua novel·la amb el text de Jordana. Recordem però, la relació temàtica d'una narració seua anterior, *Crim*, amb un altre relat del mateix autor, *El collar de la Núria* (1927), encara que en aquesta ocasió vinculada al gènere policíac (Arnau 1979, 50-51).

dels escrits del passant, coneixem l'evolució dels sentiments de Teresa, 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[37]. En la 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. *Sóc una dona honrada?* és un text on predominen les funcions de catàlisi sobre els nuclis, ja que els esdeveniments de la història tenen un ritme lent.[38] 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). D'aquest manera podem construir l'esquema següent a partir de les **accions** desplegades en el relat:

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

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 **progressió de tema**

---

37 Vegeu Barthes 1966 (Sullà 1985, 80).

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

constant, 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.

Per la seua banda, en ***Del que hom no pot fugir*** hi ha 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 **nuclis** següents que desenvolupen el nucli principal esmentat: la fugida de la dona de Barcelona al poble (apartat[39] 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 per 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

[39] D'ara endavant anomenem *apartat* cadascuna de les setanta-sis subdivisions de la novel·la. Hi emprarem l'abreviatura *ap.*

la recreació completa de la realitat esmentada. 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 correctament tot el conjunt i atorguen al text una sensació de pesantor. Com diu Roland Barthes (1966; Sullà 1985, 80), les funcions 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 construeix un gran nombre d'aquestes descripcions amb 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. 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 remet a una voluntat possible de l'autora per reproduir les tècniques descriptivistes del llenguatge cinematogràfic, la influència del qual és evident en diverses referències a personatges de pel·lícules d'aleshores.

Els nuclis conceptuals més destacats es concreten al llarg de la novel·la en una relació d'**accions** que fan possible la història narrada. Hi ha les accions següents segons el seu ordre 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

La història es construeix amb una **progressió de tema constant**, on l'evolució de les seqüències obeeix a les repeticions corresponents a les informacions adquirides o assumides referides a les informacions noves o accions, les quals són producte d'un mateix nucli originari. D'aquesta manera, encara que el tema general es manté constant, l'aparició de diverses noves informacions, que complementen el tema inicial, afavoreixen el progrés del relat. Com han apuntat diversos estudis sobre la novel·la, l'estructura de la seua trama sembla tenir alguna relació amb *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. Estem d'acord en la puntualització de Carme Arnau en *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda* sobre els marcs de relació de la novel·la amb els drames ruralistes del modernisme, ja que l'estructura d'aquest gènere no és l'adequada a un text de pretensions psicologistes com el de Rodoreda. *Del que hom no pot fugir* 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 ruralista on la relació amb l'obra de Català no és sinó referencial. Fins i tot, 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 rodoredíana." (1979, 42). És obvi que Arnau no critica l'autora, apunta l'evident inadequació del gènere en la seua estilística.

Pel que fa als continguts de la trama d'***Un dia de la vida d'un home***, cal assenyalar, en primer lloc, la presència d'un **nucli central**, l'intent del protagonista d'iniciar una relació extramatrimonial, que es completa 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[40], 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 concentració de successos 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[41] 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

---

[40] 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.

[41] Per les apreciacions que apareixen al capítol entenem que s'hi refereix al zoològic del Parc de la Ciutadella de Barcelona.

cases; aquesta amplificació de contingut ocupa gairebé quatre pàgines i acaba amb una el·lipsi, darrere de la qual es reprén el nivell diegètic[42] en el qual observem la minyona obrint la porta al senyor Rampell. En les pàgines següents, mentre espera l'advocat, el narrador 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 **accions** desplegades en la novel·la, que presenten un ordre concret en el relat, són les següents:

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

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**, on les noves accions de la novel·la aporten les informacions adquirides en cada seqüència. A diferència dels altres textos, l'estructura de la trama d'***Un dia de la vida d'un home*** 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 i les formals són evidents. Arnau entén *Un dia de la vida d'un home* dins l'òrbita de les propostes literàries

[42] Ens referim al nivell diegètic o intradiegètic definit per Gérard Genette en *Figures III* (pàg. 283-284) com al nivell central o principal de la història que respon a la narració d'una veu narrativa.

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: *Un dia de la vida d'un home* 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[43]. 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 1934 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.

Crim, la novel·la posterior, 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

---

[43] 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.

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 descriu el marc d'actuació dels paràgrafs successius; observem 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). 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 es 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 verificar 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. 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 narrador. Aquesta intencionalitat provoca moltes vegades la sistematització i ordenació dels elements apareguts a escena. 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 ofert des del nucli principal. En general, tots els capítols desenvolupen en major o menor mesura les dues funcions distributives, per la qual cosa observarem l'heterogeneïtat de les estructures internes desplegades.

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 Desaparició 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

D'aquesta manera trobem novament amb una **progressió de tema constant**, això és, hi ha diverses accions referides a un mateix nucli central, l'eix vertebrador del relat anteriorment esmentat: el misteri de la desaparició de Rut.[44] L'estructura resultant de *Crim* s'insereix dins del format de les novel·les detectivesques o de misteri.[45] 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 Víctor Mansanet en "La novel·la negra en català" (1991b, 6), a la influència de la cultura europea, britànica i francesa bàsicament, durant aquesta època, i a la mateixa evolució històrica i social de Catalunya.[46] Amb tot, l'ambientació general creada en la novel·la és britànica. Els personatges creats són un bon referent: Lady

---

44 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.

45 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).

46 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.

Body, Vessex Boy, etc. 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). Aquests trets duen 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). *Crim* és, com indica la mateixa autora en el pròleg, una paròdia[47] de la novel·la policíaca[48]. En efecte, el relat rodoredià acompleix en bona mesura l'estructura narrativa pròpia de les històries detectivesques, encara que l'objectiu que 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".[49] Amb tot, hi ha diversos trets que inclouen 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 policíac: 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). Tenint en compte totes aquestes consideracions, podem destriar els punts següents integrants de l'esquema tradicional de la narrativa policíaca:[50] *a)* Aparició d'un misteri per a

---

[47] 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).

[48] 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. Edgar Allan Poe és esmentat en el capítol XI com a exemple de consecució del misteri que ocupa en aquesta narració.

[49] Carme Arnau reprodueix en l'article esmentat de la *Història...* (1987a, 160) aquestes paraules de Mercè Rodoreda.

[50] 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).

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,[51] 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, hi trobem un esquema semblant de personatges en les dues novel·les.[52] 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 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, i *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, de la proposta de C. A. Jordana. El

---

[51] 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).

[52] Vegeu Carme Arnau (1987a, 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 fragment ben poc llegibles com aquest: "Ah, humanitat: femenina fèmina fementida femenívolament feminal feminista que et vols desfeminitzar." (*CM*, 54).

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 *Crim* de Mercè Rodoreda, amb les característiques proposades pel Grup de Sabadell: presència d'elements humorístics i fabulosos, ironia i final insòlit[53]. I d'igual manera, com destaca Carme Arnau, segons hem llegit anteriorment, en els dos textos no hi ha cap assassinat. No obstant això, si atenem 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 del gènere policíac; 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).[54] I així és, *Crim* és una novel·la on el lector desconeix a l'inici quin serà el desenllaç final. En aquest extrem rau l'originalitat de Rodoreda, en construir una novel·la de gènere seguint el seu esquema tradicional però aportant-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 amb la paròdia, tot forçant els elements humorístics i irònics que la constitueixen. Rodoreda empra, doncs, en *Crim* una estructura policíaca[55] per a una *falsa* història d'amor.

Aloma, per la seua banda, està construïda per diversos **nuclis** que fan avançar l'evolució de la trama. Els nuclis més importants de l'obra són: l'eixida de casa d'Aloma per a recollir les cortines d'Anna (cap. I), l'anunci de la vinguda de Robert i la preparació de la casa (cap. II-III), la vinguda de Robert (cap. IV), l'inici de la malaltia de Dani (cap. V-IX), la visita al camp d'Anna i Dani (cap. X-XI), la consecució de la relació entre Aloma i Robert (cap. X-XI), la variabilitat de la relació entre Aloma i Robert (cap. XII-XIV), la declaració de la fallida econòmica de

---

53 Confronteu Arnau 1987a, 94-97.

54 M. Baquero Goyanes extrau aquestes idees de l'obra de M. Butor *Sobre Literatura, II* (1967, 102).

55 Baquero Goyanes entén així els textos d'aquest subgènere: "la novela policíaca, antes que una especie literaria, es, sobre todo, una *estructura*." (pàg. 153).

Joan (cap. XII-XIV), la mort de Dani (cap. XIV), la recerca de diners per part d'Aloma (cap. XV-XVIII), l'embaràs d'Aloma (cap. XVIII-XIX), la fugida de casa d'Aloma (cap. XIX) i el desmantellament de la casa (cap. XIX). Cal destacar com, a diferència de les novel·les anteriors, trobem en diversos capítols la consecució paral·lela de dos nuclis. En els altres relats, només observàvem l'evolució d'un nucli en els capítols que els configuraven. Enmig dels nuclis centrals de l'obra, l'autora construeix les funcions de **catàlisi** que donen cos a la història. Aquestes unitats, com en les anteriors novel·les, tenen un tractament preferent, si bé, en aquesta ocasió, se situen en l'òrbita de les percepcions de la realitat que té la protagonista. Recordem que en *Del que hom no pot fugir* i *Crim*, especialment, se situaven en el marc del referent espacial extern. Així, per exemple, després del nucli inicial del capítol V —Dani malalt— l'autora desenvolupa els pensaments i les preocupacions que Anna i Aloma, sobretot, manifesten després del nou element de la realitat. L'aparició d'aquests nous nuclis comporta una variació considerable de les catàlisis creades, de tal manera que *Aloma* evoluciona segons els nuclis provoquen unes funcions de catàlisi diferents respecte les primeres. L'esquema de consecució entre els nuclis i les catàlisis comporta la concreció de les accions següents:

A1 Aloma eix de casa
A2 Activitat quotidiana a la casa. Robert vindrà d'Amèrica
A3 Robert arriba
A4 Dani està malalt
A5 Inici de la relació entre Aloma i Robert
A6 Anna i Dani marxen al camp
A7 Inici dels problemes en la relació entre Aloma i Robert
A8 Coneixement de la fallida econòmica de Joan
A9 Mort de Dani
A10 Coneixement de la relació de Joan i Coral
A11 Aloma intenta aconseguir diners
A12 Aloma està embarassada
A13 Aloma fuig de casa
A14 La casa és desmantellada

Les accions constituïdes, on diversos personatges en són responsables —a diferència també dels anteriors relats—, manifesten una quantitat numèrica lleugerament superior a les anteriors obres narratives de Rodoreda.[56] La seua

[56] Recordem que en *Sóc una dona honrada?* hem marcat 10 accions; en *Del que hom no pot fugir*, 12; en *Un dia de la vida d'un home*, 9, i en *Crim*, 12.

evolució, segons hem fet notar en els paràgrafs anteriors, constitueix un esquema de **progressió lineal**, on el relat es va configurant amb els avanços dels nuclis i de les catàlisis, de manera que la catàlisi conseqüència d'un nucli concret, esdevé posteriorment el nucli de l'acció següent. No obstant això, podem fer notar l'existència de gairebé tres ordres lineals en la trama de la novel·la. El primer en relació a la protagonista, Aloma; el segon, referit al nebot, Dani, i el tercer, entorn a Joan. Aquest serà el procés de transformació dels tres blocs argumentals esmentats, després d'incloure les accions anteriorment referides:

ALOMA > A1 Aloma eix de casa > A2 Activitat quotidiana a la casa. Robert vindrà d'Amèrica > A3 Robert arriba > A5 Inici de la relació entre Aloma i Robert > A7 Inici dels problemes en la relació entre Aloma i Robert > A11 Aloma intenta aconseguir diners > A12 Aloma està embarassada > A13 Aloma fuig de casa

DANI > A4 Dani està malalt > A6 Anna i Dani marxen al camp > A9 Mort de Dani

JOAN > A8 Coneixement de la fallida econòmica de Joan > A10 Coneixement de la relació de Joan i Coral > A14 La casa és desmantellada

La complexitat de la trama d'*Aloma* és major, respecte als textos anteriors, ja que podem observar un esquema de progressió lineal en tres centres de consecució, encara que el primer grup —protagonitzat per Aloma— ofereix una importància més rellevant en l'estructuració de la història del relat.

2.1.3 La caracterització dels personatges

Hem extret els personatges de les novel·les que presenten una caracterització pròpia. Així, en ***Sóc una dona honrada?***, tenen una entitat distintiva dos personatges, Teresa i l'amant. **Teresa** és el nom de la protagonista principal, encara que no el coneixem fins al capítol seté, en les notes del diari del passant. En diversos moments se li 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 seu **retrat**, ben poca cosa sabem de les seues característiques físiques, tan sols que és una persona d'edat mitjana que ha anat perdent la bellesa. 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." (*DH*, 156). Una frase certament retòrica on 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. El personatge de la mitologia profana ofereix un ventall descriptiu per tal d'aprofundir en el coneixement del personatge. En aquest sentit, és interessant observar l'opinió de Mercè Rodoreda sobre l'ús referencial de la mitologia en els seus primers textos, segons exposà en *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). 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. Complementàriament, la imatge externa del personatge també és descrita pel coprotagonista en destacar que "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). Cal destacar 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 la biografia *Mercè Rodoreda*, Carme Arnau diu que Joan Crawford "encarnava a la pantalla la dona que, gràcies 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). Cal ressaltar, doncs, l'atracció que l'autora sentia per l'actriu, contraposada en la novel·la amb la protagonista; Rodoreda mostra una gran atracció per les actrius que desenvolupaven papers forts i impactants, si en aquesta novel·la trobem la citació de l'actriu nordamericana, en un dels articles periodístics esmentats anteriorment "Vampiresses d'ahir i d'avui" (*Mirador*, 01.12.32, 6) expressava el seu interés cap a les dones de "gesticulacions ampuloses i unes ulleres profundes, suggeridores de passions tempestuoses" (*Mirador*, 01.12.32, 6). En aquest article, l'autora presentava les seues preferències per models femenins de l'època més arriscats i agosarats, de tal manera que se sent igualment seduïda

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 remet, sens dubte, a la presència física d'un dels últims protagonistes rodoredians, Adrià Guinart en *Quanta, quanta guerra...* (1980), que és descrit en termes semblants a l'inici de la novel·la: "ros com un fil d'or [...] els cabells em queien atirabuixonats a banda i banda del coll" (*Quanta, quanta guerra...*, 28).

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 que, malgrat tot, es mostra pacient i resignada; és per això que no pren cap iniciativa per tal d'aturar l'evolució insatisfactòria dels esdeveniments. Només hi ha una rebel·lió interna, sense cap repercussió externa, com podríem esperar en els relats modernistes catalans de principi de segle. 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 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'aprecii, qui pensi en tu" (*DH*, 36).

Pel que fa a la concepció que té de l'amor, 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, 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 i perdrà definitivament les il·lusions. El fet de fugir d'allò que no vol, d'allò que és dolent per a ella o per als altres, provoca que es reconega a si mateixa com a valenta 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. 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. 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 donen la imatge d'una dona submisa a la decisió dels familiars. Tenim d'aquesta manera una visió prototípica de la dona en l'època.

Un altre dels trets psicològics de Teresa, és la desconfiança que té respecte al sentiment de l'amor, potser perquè és la font bàsica dels seus problemes, per la qual cosa afirma 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) constata 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. Diversos senyals fan pensar en aquest fet; 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[57], 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. 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 seua decisió de comunicar les seues intencions a Teresa per escrit, ja que "si no és per carta no gosaré declarar-me" (*DH*, 97). La imatge que aquesta té del jove és ben distinta a la que coneixem a partir de l'autopresentació que obtenim de les paraules de l'home. Teresa el veu com un home diferent als altres, de tal manera que el compara amb el marit. És interessant destacar com, 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 reconegut la transformació del seu caràcter, encara que no és fins més endavant, en el viatge a Barcelona, quan el canvi és

[57] 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 aplica 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.

absolutament evident, on coneix una xicota jove que li recorda Teresa, amb la qual compara els seus ulls i les dents.

La informació dels protagonistes es completa amb la **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, com ella mateixa ho reconeix: "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 cal destacar-hi: "Sóc una dona honrada?", 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). La dona es mou 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**; Teresa es mostra així predisposada a ser seduïda des del primer moment en què arriba l'home. L'atracció té inicialment 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. La protagonista, per contra, veu la relació de complementarietat proposada pel jove com un conflicte. Creu que la dona té un entrebanc important en la relació, per contra l'home sempre parteix amb avantatge. 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, 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 (*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 complex que, d'una banda, representa el prototipus de dona casada d'aleshores i, d'una altra, 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 enlloc 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 que, a causa de la seua mirada, li recorda Teresa. Finalment, una altra dona es converteix en contrapunt de Teresa, és la filla dels masovers, de la qual se sent gelosa la protagonista, ja que li 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 situacions on no hi ha amor.

Hi ha d'altres actants que complementen el personatge representat per Teresa, són l'enterramorts i l'apotecari. En primer lloc, cal destacar l'apotecari, una persona que ha viatjat per diversos països, França, Argentina i Itàlia; Teresa enyora el coneixement d'aquests països. 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. En relació a aquestes referències, Montserrat Casals, en *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura*, diu que són "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, 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 la seua creença 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. Assenyalem, doncs, 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. 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. Observem 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).

Finalment, podem assenyalar la qualitat dinàmica dels protagonistes de *Sóc una dona honrada?* Podem parlar, doncs, de les **transformacions** operades pels personatges al llarg de la novel·la.[58] Podem observar com el procés evolutiu de la psicologia de Teresa és una **transformació lírica voluntària**, 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 viscuts. Una primera proposta és

[58] 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).

la possibilitat de convertir-se en home, segons llegim en el capítol sisé, "Si jo hagués estat un home..." (*DH*, 59). L'altre exemple observat es refereix a la transformació de la protagonista, quan era més petita, en lluna: "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). 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 múltiples elements condicionants en l'evolució psicològica de la protagonista, com són el seny o la racionalitat de les reaccions humanes, o la importància de l'educació en la decisió de trencar les conductes socials apreses. 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 palés l'antagonisme entre els dos sexes, a causa especialment del caràcter negatiu de l'home, marcat segons Carme Arnau (1988d, 159) per l'egoisme, la manca de sensibilitat i la instintivitat en les relacions amoroses.

Per contra, el cas de l'altre protagonista 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 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 —si parafrasegem l'article de Neus Berbis i M. Josep Simó, "Benguerel i Rodoreda: la concreció de la novel·la psicològica a Catalunya" (1995, 105-106)— són un fet intrínsec a la natura humana, i els textos d'aquest corrent cerquen l'expressió de la peripècia humana individual. *Sóc una dona honrada?* 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.

En relació a la segona novel·la, ***Del que hom no pot fugir***, cal dir que 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. A l'igual que la protagonista de l'anterior novel·la tenim escasses informacions sobre el seu **retrat** físic. 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 constata 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). Es tracta, per tant, d'un personatge del qual coneixem progressivament característiques del seu interior, que matisen la percepció de la seua manera de ser. El coneixement que tenim del personatge és directa, a través de la informació que reporta ell mateix, ja que condueix la veu narrativa general de l'obra. Així sabem que pertany a una família acomodada 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 es presenta com una jove culta, que li agrada llegir, encara que no li plau estudiar, però que d'aquesta manera ha obtingut una certa formació. 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. Igualment, ella reconeix que la lectura és 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). No podem estar-nos de pensar en el paral·lel de "la noia jove, símbol dels nous temps" que Carme Arnau (1987b, 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). Manifesta igualment el gust per jugar a cartes, un joc que desenvolupa en el café del poble, com també unes certes creences religioses; 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 —un italià que arriba al poble— a partir de la història d'Adam i Eva. Creu també en la providencialitat divina, de tal manera que en moments de crisi se li encomana. Igualment, en conéixer la mort de la Cinta, se sent reconfortada en la creença de l'arribada de la jove al cel amb

Déu. En general, es presenta com una persona amb un gran dinamisme intern,[59] 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 *Del que hom no pot fugir* 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, 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. Quan arriba al poble se sent protegida inicialment per la natura —una imatge que pot remetre tímidament a *Solitud* de Víctor Català. S'observen, clarament, els paral·lels amb la protagonista d'*El carrer de les Camèlies*, Cecília Ce, marcada per la recerca dels pares no coneguts que, segons la interpretació psicoanalítica de Joaquim Poch en *Dona i psicoanàlisi a l'obra de Mercè Rodoreda* (1987, 134), condicionarà totes les seues actuacions futures. 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, "tots quan som petits, som bons..." (*HNF*, 43), però, per contra, en la seua adolescència, segons ens explica ella mateixa, va ser força conflictiva. La felicitat de la infantesa de la protagonista es trenca amb la vinguda del desig amorós de l'adolescència. No podem estar-nos de constatar l'analogia 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. D'aquesta manera, la protagonista també viu tancada en el seu món d'imaginacions i de somnis. Progressivament, ja en l'edat adulta, desenvolupa mecanismes d'autoprotecció, basats en l'evasió de la realitat i en la interiorització dels sentiments, fins i tot en l'expressió de l'amor que

---

[59] Recordem que el mateix dinamisme intern dels personatges, amb l'exterioització de llàgrimes, suor, etc., és un fet característic de les obres de Francesc Trabal, com ha subratllat Carme Arnau en *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938)* (1987b, 122).

sent pel tutor. 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 i troba, com a única solució, la fugida i la mort com a ideal de vida: "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). El fet que les coses no canvien li fa pensar també en la vellesa com l'època prèvia a la mort. 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. 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 com la jove planifica internament les seues decisions, perquè, segons afirma, no vol "sofrir més" (*HNF*, 144). 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), on destaca l'ús de la perífrasi d'obligació (*he de saber*) amb la qual l'autora vol ressaltar l'afirmació com un objectiu vital per a la protagonista, un desig que regirà les actuacions més immediates. La protagonista manifesta una dificultat de comunicació entre els pensaments interns i el món extern on es desenvolupen les accions. 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 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). La protagonista presenta greus problemes d'adaptació i de relació amb el món extern, constituït pel poble i pels seus habitants, fins l'extrem de sospitar, a les darreries de la novel·la, que tothom l'espia i la critica.

Finalment, cal indicar l'evolució psicològica del seu sentiment amorós, el factor més incisiu en el desequilibri final de la protagonista. En la novel·la la relació de les dones amb els homes esdevé gairebé sempre conflictiva; les agressions verbals cap al sexe femení són constants i especialment extremes en el cas de Cèsar des de la seua arribada al poble, qui discuteix amb la protagonista sobre aquest tema. 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. 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..." (*HNF*, 77-78). La defensa que fa de la relació del seu amant com a pare amb els fills, fa que justifique el seu primer enamorament a causa del desconeixement de la seua condició familiar. La condició de *segona dona* no li agrada, la qual cosa la fa manifestar-se en contra del sobrenom seu *amant*.

És interessant destacar la revisió que Maria Ballester va fer l'any 1934 del tractament de l'amor en el relat (la relació entre els dos protagonistes de la novel·la); 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'egoisme" (*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 l'enfrontament a la soledat causada per la decisió de trencar amb la relació afectiva. Així, hi presenta moments de lucidesa, 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 mateixa 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). La neurosi obsessiva[60] 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,[61] autoreferències[62] i deliris que desemboquen en les tendències suïcides manifestades. Podem entendre *Del que hom no pot fugir*, doncs, com la història del trastorn psíquic d'una jove que ja des de la infantesa planteja problemes de relació personal —recordem la dificultat de comunicació que manifesta en els passatges de l'Ateneu— 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 podem fins i tot observar una certa influència del naturalisme —i, fins i tot, de la psicoanàlisi—, a partir de la concepció determinativa de les lleis internes que regulen les manifestacions més ocultes de la realitat externa; seguir aquest moviment significa adoptar els mecanismes d'experimentació suficients per a situar els personatges i els col·lectius en situacions hipotètiques per tal

---

60 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. Vegeu J. Ajuriaguerra, *Manual de psiquiatría infantil* (1983) i Laplanche/Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis* (1971).

61 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).

62 La protagonista se sent sovint el centre de les observacions i de les crítiques del proïsme.

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 *Del que hom no pot fugir* 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 manera complementària, hem d'analitzar un segon personatge, la **Cinta**, la noia del molí, ja que presenta una interessant relació amb la protagonista. Així, la mort de la seua mare marca també el seu caràcter, com conta la seua padrina: "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, 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 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, 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, un captiu d'un rei moro, que ha lliurat a les encantades, unes dones enigmàtiques que el retenen (*Solitud*, pàg. 82-83).

Podem trobar altres paral·lels entre les dues dones de la novel·la; la Cinta, una vegada es desenvolupa la seua malaltia, retorna definitivament a l'edat mental d'aquella època. Si 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; 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. Podem destriar un segon paral·lelisme entre els dos personatges: el factor *amor* com a desencadenant del desequilibri psíquic. En el cas de la protagonista ja hem observat abans 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 pro-

voca, 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.

Cal destacar com 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 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); ressalta 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 es concreta també com un humà desvalgut; la narradora 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. 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 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 1987b, 6) i que estan "sovint malalts, que voregen la follia" (Arnau 1987b, 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).

Com hem vist, podem considerar bàsicament un protagonista principal i diversos personatges que executen un seguit de **relacions de 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 mateixa, 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, la transformació interior de la protagonista ens duu a confirmar que estem davant d'un relat psicològic. Carme Arnau en *Introducció...* afirma que *Del que hom no pot fugir* "continua essent una novel·la psicològica però el registre de la prosa de l'autora s'hi ha ampliat considerablement" (Arnau 1979, 38).

Pel que fa a ***Un dia de la vida d'un home***, la història se centra en el desenvolupament d'un protagonista principal, **Ramon Rampell**, que presenta un cognom ben significatiu que desplega una funcionalitat simbòlica si atenem a la història relatada: Ramon té problemes digestius 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.[63] 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

[63] 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 mensaje de las estrellas* (1930, 71-72, 91-92 i 207-225).

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, i la seua dona és un ésser opressor, sense miraments cap als febles. 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.". 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). En aquest sentit, podem entendre, tal com ho expressa Carme Arnau en *Introducció a la narrativa 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)[64]. 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, de la mateixa manera que ho fa el protagonista de Rodoreda. D'una manera paral·lela, Rampell és un home que interioritza contínuament els seus sentiments, fins a arribar a situacions d'angoixa extrema, com el personatge de Trabal[65]. 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; els dos protagonistes es penedeixen de la seua condició de casats en diverses ocasions. 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.

---

[64] 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 (1988d, 160).

[65] 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).

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 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 seues pulsions com a ésser humà. Cal ressaltar en aquest sentit que l'actitud descriptiva del narrador envers el protagonista no és en absolut objectiva, ja que hi destaca aquells elements que considera bàsics per sintetitzar el seu retrat i la seua etopeia. Per tant, la procedència de la informació que tenim dels personatges s'origina en un narrador heterodiegètic, que en fa una presentació directa. Així, el narrador 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), 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. Segons afirma Carme Arnau (1992b, 35) *Un dia de la vida d'un home* 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, un tret que fou integrat per Rodoreda en la seua novel·la més pròxima als models estètics d'aquest conjunt d'escriptors. Carme Arnau, en relació al rebuig de les convencions burgeses d'*Un dia de la vida d'un home*, 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).

L'**etopeia** de Ramon presenta un desplegament molt més profund i significatiu que els altres actors. Destaquen, en primer lloc, la presentació d'una persona

que se sent coaccionada en la seua individualitat i que opta per un desenvolupament de la pròpia llibertat: Ramon és víctima de la societat urbana i moderna i vol rebel·lar-s'hi, sense aconseguir-ho. Un desig de llibertat que sembla materialitzar-se a la fi de la novel·la, posterior a la resignació de l'heroi, 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 simbòlicament de l'acció repressora de la societat i ha assolit, finalment, un equilibri intern de la pròpia condició individual. Una imatge que recorda 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.

Ramon Rampell 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. Encara que, a mesura que avança la història, en referir-se als amics Salvatella i Paus, augmenta la seua concepció crítica sobre el casament dels seus amics. Finalment, 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 mantenir la relació perquè solucione el problema. 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 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. 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), un fet contrastat per Carme Arnau en *Introducció...*, on apunta que la història d'*Un dia de la vida d'un home* 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; la seua muller també defensa el seu sexe en els seus parlaments: "heu d'aprendre de saber donar més importància al treball de les dones..." (*UD*, 93). De la mateixa forma 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). Hi ha diverses manifestacions de la religiositat dels personatges al llarg del relat; 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. En general, 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 —així podem interpretar la defensa del secret que es fa a l'inici de la visita de Rampell a l'advocat Paus—, amb les conseqüències posteriors contràries al seu lògic desenvolupament com a persona. És significatiu 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 fa conéixer els seus temors. 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" (*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 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. Així hi valora positivament el fet de tenir una amant perquè possibilita l'obtenció d'un secret per a la cònjuge 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

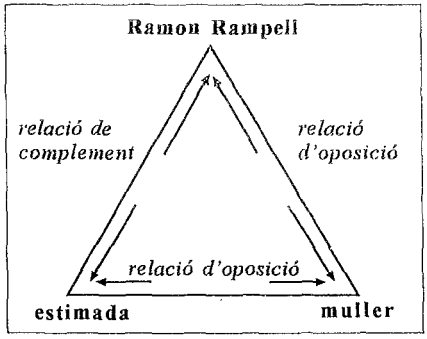
negocis i possibilita l'inici de la relació. Fins i tot, quan ell intenta fugir de l'inici de la relació, es troba indefens davant la realitat del pas del temps, que l'allunya de la felicitat de l'etapa de la joventut, "d'aquella joventut que només es té una vegada i que els anys s'encarreguen de fer fonedissa" (*UD*, 51). Rampell demostra passivitat enfront de la fermesa del pas del temps; només hi apunta una possible solució: aprofitar el temps al màxim. Per això, les situacions de felicitat no fan sinó recrear moments propis de la infantesa, situats en el passat més llunyà. Cal indicar però, que el record no sempre reporta satisfacció al protagonista, 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. 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 voluntat de transformació en un ésser vegetal en la pàgina 165 també li aporta una sensació confortable, com a resposta d'una etapa difícil; es tracta d'una falsa sensació de mímesi on el protagonista manifesta el seu desig de canvi. Recordem el paral·lel amb el protagonista d'una de les últimes narracions de l'escriptora, *Quanta, quanta guerra...* (1980b, 31), qui també manifesta el seu desig de convertir-se en vegetal.

Un altre element que proporciona equilibri i estabilitat als protagonistes és la lectura, de manera que Ramon 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 forma 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). De forma similar hem d'interpretar la menció de personatges del cinema, localitzats en espais ficticis allunyats de la realitat quotidiana que trobem en diversos moments de la novel·la.

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 somnia que la dona es transforma en un d'aquests ocells, la qual cosa pot interpretar-se com l'angoixa que ell sent amb la dona, que impedeix la pròpia llibertat personal. Al mateix temps, manifesta la llàstima per l'empresonament dels canaris de la dona, la qual cosa li provoca "la temptació d'alliberar-los." (*UD*, 119). Aquesta imatge pot relacionar-se amb la funcionalitat dels coloms en *La plaça del Diamant* (1962), on la protagonista sent nosa per les aus que cria el marit; amb tot, Natàlia, en la novel·la posterior de l'autora, aconsegueix finalment alliberar-los i desfer-se de les últimes aus. En *Un dia de la vida d'un home* hi ha una presència contínua d'aus que simbolitzen l'opressió del protagonista en el matrimoni; la seua donar li cuina arròs de colomí, un menjar que li fa també nosa, a causa de la purga que li ha obligat prendre's. D'una manera paral·lela, en els moments de major desolació, els coloms depositen damunt seu els excrements, i Rampell es troba "amb el senyal de llur menyspreu més expressiu" (*UD*, 198).

Un altre dels elements que poden esmentar en la caracterització dels personatges d'*Un dia de la vida d'un home* 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 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~~[66] que és de ~~l'altre~~..." (*UD*, 92). Aquesta és la representació gràfica de la relació establerta entre els tres personatges:



[66] Hem marcat amb el ratllat els mots que en l'edició original de la novel·la estan en cursiva.

Cal destacar com 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. 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 trencat* (1974), és un element configuratiu del debat intern que els herois i les heroïnes rodoredianes mantenen.

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" (1985, 123), observem els canvis operats en la consciència del protagonista. Podem destriar així una **transformació lírica involuntària**, conseqüència de les transformacions operades en ell mateix, sense haver-hi cap intencionalitat del protagonista a lluitar contra el seu destí. En efecte, Ramon es 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 de la novel·la semblen presagiar una conclusió contrària als seus objectius, ell se sent abocat al fracàs sense actuar en contra. D'aquesta manera Ramon es mostra resignat a la fi de la novel·la, una vegada ha assumit la inviabilitat dels esdeveniments i, per tant, de la seua transformació. *Un dia de la vida d'un home* és, doncs, el reflex de l'evolució psicològica d'un personatge en un sol dia, arran del xoc provocat pel desengany amorós. És interessant recordar 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 s'aboca. Aquesta *veu* l'avisa de la direcció real que els esdeveniments prenen, a l'hora que exposa els motius pels quals va produint-se la seua transformació psicològica. 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).

Hi ha, igualment, una segona transformació significativa en els personatges, concretament una **transformació dramàtica**; ens referim al canvi de relació entre els membres del matrimoni, Ramon i la seua muller. 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. Si la unió de tots dos es 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. Ara, el protagonista manifesta odiar la seua dona i es penedeix d'haver-la coneguda, ja que ella és un impediment per a la lliure resolució dels seus desitjos. Per la seua banda, la muller de Ramon també manifesta la 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 de la transformació; és per això que Ramon, com hem vist adés, destaca la seua importància en el canvi de les coses i opta per no prendre cap mesura que l'ature.

Crim és l'única novel·la rodorediana del període que no centra directament la seua història en l'afer amorós dels protagonistes. D'aquesta manera, Rodoreda vol crear una història de base policíaca amb un grup nombrós de personatges, que representen el primer col·lectiu protagonista d'una obra de l'autora; cap personatge destaca especialment ja que el seu desenvolupament es troba sotmés a la pròpia evolució de la trama del relat. 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, amb l'esquema aplicat en les anteriors novel·les, observarem els trets més significatius del col·lectiu present en aquest relat, sense destacar-ne cap. El coneixement que en tenim procedeix de les petites dades que el narrador proporciona, bàsiques per localitzar els personatges en l'esfera 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). 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 per 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 és l'oposició de les seues personalitats, a partir de la qual entenem quina és la seua funcionalitat en el relat. Per a facilitar les relacions establertes entre aquests, es fa ús de paral·lels descriptius, com el que llegim a la pàgina 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 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 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 plantejada. 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.

Entre tots, només podem destacar, sens dubte, l'amfitrió del sopar, l'escriptor Marià Frena i el seu secretari, que dirigeixen la primera investigació de l'afer succeït. Un altre personatge destriable, propi de les obres policíaques, és el criat xinés Xun-Li, que mostra al lector una adaptació fonètica interessant del català: "Em c*l*idava hono*l*able senyo*l*?" (*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", segons el títol del capítol seté. L'autor de la novel·la 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. Mr. Fog és descrit 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). La víctima és també una dona, la Núria. Així doncs, els paral·lels temàtics 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
***El collar de la Núria* (1927)**	***Crim* (1936)**
Cèsar Franc, interessat pels amors de Núria	Marià Frena, enamorat de Rut[67]
Parnell Samvitx, cosí de Núria	El secretari personal de M. Frena
Núria, la víctima	Rut, la desapareguda
Mr. Fog, el detectiu	Flac, el detectiu[68]
Joan, el xofer acomiadat	Xun-Li, el criat xinés
En Ramonet, el pretendent ric de Núria	Joan Encunya, l'amant banquer de Rut

[67] Destaca 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 *Crim* sembla també representar una figura de dona jove que atrau homes de diversa procedència social i cultural.

[68] 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.

En *Crim* els personatges es desenvolupen conjuntament sense que cap tinga un rol 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 dirigida inicialment 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 ha acabat. Joan Ramon Resina 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. Segons Resina, aquest personatge és una de les víctimes més evidents de la paròdia general de la novel·la; per això, l'estudiós el descriu així: "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 observar com, 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.

Hi ha un ús funcional dels noms dels personatges: desenvolupen una funció designativa i expansiva, en tant que identifiquen les persones i les caracteritzen socialment. Els noms 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 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 tenen com a nom (Rosa i Violeta) i les

plomes que porten per a distingir-se, representen una funcionalitat simbòlica, en delimitar dos caràcters personals sempre units però ben diferents: Violeta sempre té més iniciativa i Rosa queda més a l'espera de les accions d'aquesta.[69]

A més, 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 "Ulisses..." (*CM*, 75), "sou més bella que Leda" (*CM*, 87); Xavier Corrua exposa les denominacions següents a Semíramis: "divina Astarté, mil·lenària 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; 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 qual cosa 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).

Pel que fa a l'**etopeia** dels personatges, només podem destriar algunes dades col·lectives que concreten la seua funcionalitat en la tesi de l'autora. Així, les dones es mostren intel·ligents i decidides, tal i com es mostra Semíramis en

---

[69] Pot ser recurrent observar la interpretació simbòlica dels colors identificats amb els noms dels personatges; segons el *Diccionario de los símbolos* (1969, 892) de Jean Chevalier i Alain Gheerbrant 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/Gheerbrant (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.

moltes ocasions, davant del detectiu Flac o amb la pretesa relació del seu amant amb Lady Body. D'igual manera, elles es mostren geloses amb molta facilitat, ja que el seu punt feble és l'amor, cosa que provoca l'enamorament a primer colp d'ull. En general, els personatges de la novel·la se senten atrets per l'adulteri, 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. Per la seua banda, Xavier Corrua confirma constantment la tendència masculina al canvi de parella. A diferència de les anteriors novel·les, on l'amor esdevé un nucli central del tema del relat, en aquesta ocasió, aquest sentiment no és sinó un factor per entendre el lligam entre alguns personatges. Es tracta, doncs, d'un amor superficial, sense conseqüències en el desenvolupament psicològic dels individus. Així, les escenes amoroses que podem destriar estan construïdes amb expressions breus i senzilles, que fan minvar la càrrega sentimental de la novel·la. És ben significativa l'exposició de Xavier Corrua sobre el joc 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). En general, aquesta reflexió s'aproxima molt a les consideracions que Rodoreda va fer sobre el tema en els pròlegs de les entrevistes que va fer a M. Teresa Vernet i a Llucieta Canyà (núm. 9, 16.12.33, i núm. 36, 23.06.34, respectivament) en la revista *Clarisme*.

Pel que fa a les **relacions establertes entre els personatges**, podem 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, 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 tenen els colors relatius als noms creuats, un fet que podem interpretar com de complementació, en posseir 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 inicial. L'escriptor construeix una relació antagònica amb dos personatges de la novel·la; la primera amb el banquer Joan Encunya, amant de Rut, provocada per la rivalitat amorosa, i la segona amb el detectiu Flac, a causa de la rivalitat creada en el seguiment de la investigació. Així, Flac, que arremet contra l'acció anterior de Frena, crea uns lligams personals considerables en la darrera part de la novel·la, quan porta endavant els interrogatoris. El personatge del detectiu és certament singular; es manifesta inicialment com una 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), però coneixem finalment l'amistat antiga que té amb Marià Frena. Quant a l'amfitrió, Marià Frena, cal observar la seua funcionalitat quant a element de connexió entre la resta de personatges; ell n'és el responsable de la seua localització en la història, com també de la invenció del misteri de Rut.

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. Cal destacar, 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 (*CM*, 79) o Dànae, la mare de l'heroi Perseu (*CM*, 87), etc. Es tracta d'uns recursos que completen la descripció dels individus, tot 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 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 entaulen 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 des del començament de la novel·la, ja que l'autora intenta oferir una primera visió d'aquests per tal que el lector se situe en la trama del relat. Aquesta presentació prèvia, a diferència de les tres anteriors novel·les de Rodoreda, té com a conseqüència l'establiment d'unes definicions mínimes dels personatges que no acaben de concretar els seus retrats ni les seues etopeies.

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 sabata 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. Una atribució similar presenta el collar que el banquer li havia regalat; el misteri de Rut es converteix, doncs, en un intent per trobar la sabata i el collar de la jove. El detectiu també es troba representat per dos atributs, que semblen identificatius de la seua professió; es tracta del seu bigoti que porta i de la pipa, sobre la qual 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 llumins plena de trèvols 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.

Els protagonistes d'***Aloma*** manifesten un desenvolupament més intens que en les novel·les anteriors —sobretot respecte a *Crim*—. Aquesta evolució és més destacada en el cas de la protagonista, l'actant sobre el qual centrarem la nostra anàlisi. **Aloma** és el seu nom, l'origen del qual és explicat en l'inici de la narració. Les lectures de Ramon Llull van provocar que un oncle alterara el seu nom que, en realitat, era Àngela, Rosa i Maria. Tot contraposant el nom amb altres personatges lul·lians, Joaquim, l'amant de Coral, formula les expressions següents: "Potser li hauria escaigut més Nathana. Evast? No, Blanquerna. Blanquerna sóc jo! Aloma... Prefereixo Miss Ba i Robert Browning." (*AM*, 175). Pel que fa a l'edat de la protagonista, sabem que és ben jove al començament de la història a causa de diversos indicis, com el fet que "s'embolica amb els mots" (*AM*, 71) o que s'hi expresse amb locucions o tractaments certament infantils.[70] La seua maduresa s'explicita a la fi de la novel·la amb una edat determinada, vint-i-cinc anys, malgrat que "encara serà jove" (*AM*, 215).

Pel que fa a la relació autobiogràfica entre la protagonista i l'escriptora, estem d'acord en els paral·lels apuntats per Montserrat Casals en *Mercè*

---

[70] Pensem, per exemple, en el desenvolupament general que presenta la carta amb destinatari fictici de les pàgines 93 i 94.

Rodoreda. Contra la vida, la literatura: "les heroïnes de les seves ficcions, progressivament en els últims anys trenta, i sobretot a partir d'Aloma, es bastiran a partir d'una galeria de personatges reals, sovint familiars, que ella se sent capaç de mirar des de fora, externa ja a tot el que els pugui succeir." (Casals 1991a, 84). Carme Arnau també apunta aquests paral·lels en les dues biografies que ha publicat sobre l'autora, tot destacant el triangle amorós creat a la novel·la on l'amant és un familiar major que ella, de manera que, en paraules d'Arnau, "ens adonarem que el paral·lelisme amb la vida de la seva creadora és clar." (Arnau 1996, 43). Mercè Ibarz, en l'altra biografia sobre l'autora, també ho confirma: "va abocar part d'aquella experiència a *Aloma*." (Ibarz 1991a, 31). I és que la construcció del personatge —i, en conseqüència, de la novel·la—, esdevé una bona teràpia per l'autora que vol superar així el trauma d'un matrimoni trencat, amb la voluntat de reconstruir els seus orígens i de crear una conclusió òptima, aquella que l'escriptora ha provocat. Ibarz manifesta les diferències d'actuació de la protagonista en la primera versió i l'última de la novel·la: "la versió juvenil confia sincerament en el coratge de viure, la definitiva esborra qualsevol rastre de confiança i conté moltes imatges buides. No es va perdonar res d'aquell temps, i va sacrificar sense compassió la bellesa de la ingenuïtat i de la rebel·lia de la primera *Aloma*." (Ibarz 1991a, 31). Cal destacar però, que la relació literària paral·lela entre Aloma i el seu cunyat presenta una notable estilització de la història real viscuda per l'autora, on la seua mare —Montserrat Gurguí— era alhora la seua cunyada, com ho és en la ficció Anna. Ibarz apunta el rerafons autobiogràfic del relat com un factor decisiu en l'opció de l'autora per recuperar el text dels anys trenta; rescriure'l era superar una equivocació personal que es constituïa "com una mena de pecat original, una culpa impossible d'esborrar. Un tabú que havia gosat tocar i que es venjava d'ella" (Ibarz 1991a, 31).

Com veiem, Aloma és un personatge més caracteritzat en l'àmbit psíquic, bé a través de les dades que extraiem dels seus pensaments (presentació indirecta), bé a través dels trets exposats pel narrador heterodiegètic o per un altre personatge. En aquest últim cas, cal destacar la síntesi que del seu estat intern fa Joaquim, el nou amant de la cosina: "una noia petita, endolada, que es desmaia perquè deu ésser molt sensible i no res la fa sofrir i té un riure trist com una estrella." (*AM*, 186). Les úniques dades externes que tenim de la protagonista les aporta el narrador en el resum introductori de la novel·la, d'una manera molt semblant com ho hem observat anteriorment en el començament d'*Un dia de la vida d'un home*. En altres ocasions, Aloma també ofereix una presentació direc-

ta de la seua manera de ser: "Sóc una pobra noia que no entén res, que no sap res i que encara no té eixuta l'única combinació que va rentar-se abans d'anar a dormir i que ara haurà d'eixugar a cops de planxa" (*AM*, 44). D'igual manera, en concretar el seu propi caràcter, és interessant observar algunes reflexions que aporten dades interessants perquè el lector configure l'etopeia del personatge. Però en general les dades psíquiques d'Aloma les obtenim d'una manera indirecta, bé per contraposició amb altres actors, com el gat[71] i la cosina Coral,[72] bé per indicis localitzats en els seus monòlegs. Des de l'inici de la novel·la, Aloma[73] es presenta tímida per manifestar-se amb les altres persones. Fins i tot, la jove té en compte la impressió que dóna a la gent quan compra un llibre de temàtica amorosa com *Una mena d'amor* (1931) de C. A. Jordana. Paral·lelament, manifesta el plaer per escoltar les converses, "les remors foranes" (*AM*, 44), tot això des de l'amagatall de la seua rígida presència externa, cosa que potencia la seua passivitat envers els problemes que se li plantegen; així, quan està a punt de trencar el llibre comprat, opta per endormiscar-se al tren i veure el que hi ha al seu voltant. Ben significativa és l'escena on Aloma es troba decidida a prendre la iniciativa en la relació amb Robert: "Li vénen temptacions d'anar a trobar-lo; de dir-li tot el que pensa. D'explicar-li que no sap què vol. I resta on és" (*AM*, 120). En general, les manifestacions més complexes del seu caràcter es troben situades en el pensament interior, que es converteix en l'autèntic motor de la seua transformació. D'aquesta manera, l'espai psíquic personal li reporta sensacions positives i negatives que marquen decididament la seua evolució externa. La fortalesa del seu interior contrasta amb la feblesa de la seua aparença externa.

Cal destacar que Aloma es constitueix com un personatge amb uns trets propis que la diferencien dels altres, una voluntat que és expressada per ella mateixa: "Aloma no tasta res: no perquè no en tingui ganes, sinó per una incomprensible necessitat de diferenciar-se dels altres" (*AM*, 60). D'igual manera, es concreta també per contrastació amb la infantesa del mateix personatge, encara

---

[71] Recordem el presagi que representa per a la protagonista la contemplació de la gata envoltada de gats en el jardí del primer capítol que, malgrat tenir una pota trencada, és seguida per un gat en zel.

[72] Aloma es distancia de la manera de ser de Coral amb l'afirmació següent: "Que lluny se sent de Coral, que es riu dels homes i només pensa en ells." (*AM*, 80).

[73] Hem tingut en compte l'estudi sobre la protagonista que fa Joaquim Poch en *Dona i psicoanàlisi a l'obra de Mercè Rodoreda* (1987, 29-66) des de la perspectiva de la psicoanàlisi, amb les prevencions lògiques a causa de l'aplicació de l'estudi sobre la segona versió de la novel·la de l'any 1969.

que era una època "no massa pròdiga en alegries" (*AM*, 119). És interessant el paral·lel evolutiu següent expressat en el capítol dotzé: "Quan era petita, el celobert li feia basarda. Li semblava que alguna cosa de dolent havia de caure-hi de dret des del cel. Després, ja adolescent, va trobar que era bo per a somniar-hi. Ara ni es recorda que existeixi." (*AM*, 145). Els records de la infantesa aporten les bases en què fou educada: "De petita li havien dit que quan seria gran es casaria, que havia de saber treballar: netejar una casa, que en tindria una de seva. Que s'havia de casar per a poder tenir fills, car havien d'ésser dos, altrament un de sol no podria tenir-ne cura i tot seria un desori. La mare, a fer el menjar; el pare a guanyar diners perquè tots fossin feliços..." (*AM*, 206). Unes idees que contrasten amb l'inconformisme que manifesta la protagonista en afirmar que "Detesto el matrimoni" (*AM*, 56).

Un altre tret que trobem en Aloma és el rancor, un mecanisme d'autodefensa contra l'agressió dels altres personatges, especialment en el cas de Robert. D'aquesta manera, llegim que "els seus sentiments han estat pregonament ferits i és rancorosa" (*AM*, 212) i Aloma decideix actuar i superar el conflicte creat. Aquest és el moment on se situa la maduració personal del personatge, el pas al món dels adults, una progressió de la qual els lectors són testimonis a partir del capítol catorzé. La primera impressió que reflecteix aquesta evolució és "la realitat, per a Aloma, és una cosa dura que s'imposa i no perdona i doblega fort. Vol ésser valenta; quan li sembla haver assolit una victòria" (*AM*, 165). La voluntat d'actuació en el camp de l'esfera íntima li provoca també l'increment de l'activitat física; així Aloma, després de la desavinença amb Robert pels diners que necessita el germà, "no para en tota la tarda. Neteja el jardí. Poda rosers. Es cansa. li cal per a poder trobar repòs." (*AM*, 192). Cal reparar en l'acció simbòlica de la neteja, com a significació de la voluntat del personatge d'actuar sobre el medi que li és contrari; podem relacionar-ho amb l'apreciació del fet que s'usa en els textos modernistes del subgènere ruralista, una bona mostra del qual és *Solitud*, la novel·la de Víctor Català, l'interés del qual en l'autora hem esmentat anteriorment. L'empremta del regeneracionisme modernista —l'actuació sobre la societat— és concreta així en aquest personatge en contrapunt a d'altres, com la cunyada Anna, que una vegada descobreix l'engany del marit, assumeix la situació a què la vida l'ha conduïda. Aloma, com Mila, la protagonista de la novel·la rural, lluita contra les agressions que l'envolten i intenta modificar l'entorn més immediat. La continuïtat dels problemes representa un alicient en la maduració del personatge, que reconeix que "l'han envalentida tot de proves" (*AM*, 212), de

manera que arriba a assumir la nova realitat, construïda arran del nou fill que ha de nàixer. Hi ha, per tant, una consciència pròpia de la protagonista com a resultat del balanç retrospectiu i de les noves perspectives del futur: "Jo no vull que sigui així la meva vida!... Vull viure, estimar." (*AM*, 223), "Serà més valenta que tots. Se sent per damunt de tots. Superior al germà i a la cunyada, ombra imprecisa en la seva vida" (*AM*, 230) i "Ha d'ésser valenta" (*AM*, 234), un últim crit que sintetitza l'estat evolutiu assolit. Amb tot, és evident que *Aloma* no és en absolut una narració de base modernista, tan sols presenta diversos paral·lels amb la protagonista del text de Víctor Català esmentat. En canvi, cal ressaltar els paral·lels amb la protagonista de *Valentina*, la novel·la del 1933 de Carles Soldevila, on la trama es planteja d'una manera semblant: la superació personal d'una adolescent a partir dels condicionants dels conflictes de relació entre les protagonistes i l'entorn més immediat.

Com a complement de la seua caracterització, hem destriat la contribució simbòlica de diversos elements que esdevenen **atributs** de la protagonista. Cal destacar entre altres el paral·lel amb la gata que apareix al jardí i per la qual Aloma manifesta un apreci destacable. L'acorralament de la gata per part d'un gat, malgrat l'estat físic degradat d'aquesta, provoca el desencís de la protagonista. Aquesta imatge es converteix en un indici del destí de la jove; es tracta del plantejament simbòlic del conflicte constant de la protagonista amb els homes en la resta del relat. Com a la protagonista, la gata blanca rep la indiferència i, fins i tot, el rebuig d'Anna i l'apreci compartit de Dani. Encara que la presència simbòlica de la gata, com a trassumpte de la protagonista, desapareix en el primer capítol, poc després, quan s'inicia la seua atracció envers el cunyat, la gata apareix en somnis i li diu "No et deixis enganyar. Casar-se és un cosa lletja", amb una imatge ben estranya: "Duia ulleres, i sabates a les potes del darrera; feia cara de procurador dels Tribunals. Semblava guarit de totes les nafres que en vida l'havien turmentat. La mirava compadit." (*AM*, 33-34).

L'anàlisi de les **relacions establertes entre la protagonista i la resta de personatges** és representativa de bona part de les característiques psicològiques referides anteriorment. Estem d'acord, per tant, amb l'anàlisi acurada que Joaquim Poch efectua sobre el personatge principal de la novel·la i en l'exposició de la interrelació entre tots els actors del relat.[74] Així, Aloma planteja un conjunt de

---

[74] Vegeu principalment les pàgines 37-61 de *Dona i psicoanàlisi a l'obra de Mercè Rodoreda* (Poch 1987).

relacions a diversos nivells entre els personatges, on la protagonista és el centre de les accions desenvolupades. No es manté cap tipus de relació amb els pares, dels quals no tenim gairebé cap informació; només hi ha un establiment del respecte amb el germà gran, que encarna la figura protectora de la família. La relació amb la cunyada és sovint traumàtica; encara que la relació més antagònica establerta és entre Aloma i Coral; totes dues rivalitzen per l'afecte de Joan, com també de les atencions de Joan. Per contra, podem observar les relacions de complementarietat que Aloma estableix amb el nebot, una afectivitat que ompli de goig l'interior de la protagonista, un sentiment que li recorda el germà mort —del mateix nom— i que li fa preveure la relació d'interdependència que tindrà amb el fill que tindrà: "El fill que tindrà serà com Dani." (*AM*, 206). És interessant destacar també els paral·lels de l'estat anímic del germà, Joan, envers Coral i els sentiments d'Aloma envers Robert; així la jove, després d'exposar a Coral que Joan "t'ha estimat com només pots estimar un cop a la vida", "pensa en el seu amor que s'acaba" (*AM*, 182). Per últim, com a relació d'antagonisme o de diferenciació de la protagonista, hem localitzat la situació creada amb la filla de Maria Baixeres que es casa; Aloma observa amb sorpresa la preparació de la cerimònia, mentre manifesta el contrapunt de la seua manera de ser. En definitiva, amb les diferents relacions establertes en la novel·la entre els personatges, l'autora delimita certament els trets psíquics de la protagonista i facilita, en major o menor mesura, les transformacions que s'hi produeixen al llarg del relat.

En aquest sentit, l'amor és el factor determinant de la **transformació lírica** de la protagonista. Perquè Aloma manifesta en diverses ocasions la preferència per una estima intensa, un model interioritzat que percaça en la seua primera relació amb Robert. La imperfecció d'aquest amor la fa presagiar des del principi que "no podrà ésser amorosa amb ell tot i que s'ho imposa. No hi ha cap contacte espiritual entre ells dos." (*AM*, 189). Diverses expressions sobre la nosa que li produeix aquest sentiment —com una mena de prevenció davant de la indefensió que li provoca— se situen dins del relat: "Quin fàstic, l'amor!" (*AM*, 194), "Detesta l'amor." (*AM*, 224), etc. Amb aquestes afirmacions, s'hi rebel·la davant de les convencions socials com el matrimoni, segons hem indicat anteriorment, perquè disfressen les relacions d'afecte vertaderes. L'ideal íntim de la protagonista és l'estima autèntica, la que representa una unió espiritual que, com llegim en la cita anterior, no ha estat possible amb el seu cunyat. Per això mateix, Aloma trenca la situació creada amb una relativa facilitat i limita l'afer amb Robert. En general, vegem com la base de la seua transformació lírica és **involuntària**, a

causa dels factors físics —l'acció del pas del temps en una adolescent— i psíquics —bàsicament l'enamorament—. En el marc de les transformacions involuntàries és interessar ressaltar la visualització de la mort d'un altre personatge, Dani, amb els àngels (*AM*, 160); una de les últimes preguntes del nen és a propòsit dels éssers celestials, amb els quals és lligada la seua imatge una vegada és ficat al taüt. Una escena ben dramàtica que podem enllaçar amb una novel·la catalana d'aquesta dècada que tingué força èxit, *Eva* (1931) de Carles Soldevila, on la mort d'Elena, la filla dels protagonistes, Maurici i Sofia, presenta un plantejament semblant. En la novel·la de Soldevila hi ha una protagonista, Eva, marcada decididament per la mort d'una nena, Elena; en el relat de Rodoreda, d'una manera semblant, la protagonista queda també influïda per la mort del petit Dani, com abans ho havia estat per la del germà.

Amb tot, hi podem concebre una transformació lírica **voluntària**, atenent a la voluntat *regeneracionista* que hem apuntat; la protagonista modifica el fluir dels esdeveniments i es rebel·la, de manera que les conseqüències finals són distintes a les apuntades pel destí. Aloma trencarà així tota mena de relació amorosa i assumirà, amb una gran maduresa, la nova situació creada arran del seu embaràs. En aquest sentit, la memòria del germà mort esdevé un impuls encertat en la transformació final de la protagonista, com també ho ha estat poc abans per a l'altre germà, Joan, qui reconeix que "el record del germà se'm va plantar davant; la seva covardia, que jo havia censurat, se'm faria seu?" (*AM*, 170). D'aquesta manera Aloma recupera el control final, malgrat la temptació final de suïcidi, un equilibri que no assoleix la protagonista de *Del que hom no pot fugir*, com hem observat anteriorment. La transformació final de la jove és possible una vegada ella és conscient que "la vida l'abat" i que "per dintre seu es precipitaven tot de sensacions que cuidaven fer-la defallir" (*AM*, 202). D'una manera consecutiva s'hi estableix una sèrie de **transformacions dramàtiques**, això és, de relació entre els personatges; l'evolució més significativa és la relació d'Aloma i Robert que, d'una indefinició inicial, passa a un lligam ben estret que és definitivament trencat. D'igual manera, el canvi opera en la relació entre Aloma i el seu germà gran, al qual arriba a distanciar del seu món íntim fins veure'l com "un home dintre el vestit del seu germà" (*AM*, 168). En general, l'evolució dels esdeveniments marquen una **transformació social** del personatge en relació a l'entorn, de manera que Aloma observa que la gent "se li fa llunyana i hostil" (*AM*, 191), tot augmentant la sensació personal de solitud i d'aïllament que la forçarà al trencament definitiu de la fi del relat.

2.1.4 Els cronotops[75]

2.1.4.1 L'espai de la història

Pel que fa a l'espai de ***Sóc una dona honrada?***, la història es localitza en un poble anònim, 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, quan el passant és a Barcelona i 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 no es mostra interessada per indicar el nom de la població, encara que la localització de l'espai és 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, al mateix temps que aconsegueix la seua delimitació amb l'oposició 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 per als seus personatges.

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, com és el cas de l'interés que la protagonista exposa pels jardins i per les flors. Trobem, al nostre entendre, un record de l'autora cap al jardí de l'avi Pere Gurguí, on ella jugà de petita[76]. Així, la protago-

---

[75] 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*, en el capítol "Las formas del tiempo y del cronotop en la novela". Hem consultat l'edició del subcapítol "El cronotop" 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.".

[76] 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

nista recorda la seua afició, quan era petita, per arrencar les flors obertes amb la companyia del seu avi (*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 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*,[77] 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: $a > b > c$ $(c > a)$. 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 empresonada en l'entorn familiar, de manera que enyora viatjar i fugir a indrets més llunyans. Per això, ella gaudeix 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 és el cas de les descripcions inicials de la capital de l'Argentina i de França. L'escriptora fa ús dels coneixements geogràfics que té, de manera que la protagonista parla amb molta seguretat de la Pampa Argentina, que segurament conegué pels relats del seu oncle —després marit— que hi havia viscut abans del seu casament. La citació de França pot remetre també a l'experiència personal; 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

---

jardins de la ciutat (1996, 31). Anteriorment, la mateixa autora ho esmenta en la biografia del 1992 (Arnau 1992b, 16). Montserrat Casals ho fa també en la seua biografia (1991, 27).

[77] Hem tingut en compte les apreciacions sobre el concepte que donen Soler/Trilla (1989, 51-53).

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, com observen Carme Arnau (1987b, 87-94) i Pere Gimferrer (1992, 7-11).

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. En aquesta línia interpretativa també podem entendre l'interés que ella té pels fenomens meteorològics —com la pluja—, ja que els identifica amb la innovació, amb la procedència d'indrets ben llunyans on ella no hi pot anar. Finalment, cal esmentar també la funcionalitat simbòlica de l'**oposició** entre dos macroespais latents en la novel·la: el camp i la ciutat. 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.

Pel que fa al segon relat analitzat, ***Del que hom no pot fugir***, l'espai desenvolupat 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); aquestes són les seues paraules: "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). 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 un ambient rural que "sap guanyar l'interés i la simpatia del lector".

Al llarg de la novel·la coneixem diverses dades sobre la població on es desenvolupa la novel·la; es troba lluny de Barcelona, a la vora del riu Segre, envoltada de muntanyes. El poble 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,[78] d'embellir el paisatge que les muntanyes feréstegues, altives i indomables, fan rude.". La imatge general de les cases és trista, especialment "quan els núvols s'ajeuen dalt dels cims, quan cau la tarda, i quan, a les nits, hi xiscla el «duc»[79]". 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", i tenen "les façanes de pedra que ja no poden ser més brunes". 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

---

[78] 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).

[79] El mussol o duc és esmentat diverses vegades en la novel·la. A la seua fi, quan la protagonista presenta una crisi més forta, sent al mateix temps 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*.

un tapís de meravella, la línia fina de la carretera, tot, tot hi és més bonic. (*HNF*, 51-52)

Aquesta explicació 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). 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 *Del que hom no pot fugir* 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 Organyà. Conta Rodoreda en l'article que segons la tradició els carlins "després d'assassinar-lo, llençaren el cos del capitost Carles d'Espanya"[80]. 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

---

[80] 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".

desvariejament 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 *Del que hom no pot fugir*. Aquesta coincidència pot fer pensar en la simultaneïtat, o si més 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 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... quan de camí a fer per a tornar-hi" si ara podia... Barcelona, tan lluny d'aquestes muntanyes" (*HNF*, 41-42). 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". 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 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, segons llegim en les pàgines 91 i 92. Malgrat tot, podem interpretar aquesta sensació d'optimisme que signi-

fica el *jardí alegre*,[81] 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 inicià una relació que afavorí 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 (1987b, 90), "preocupació per Barcelona, sobretot pel seu present i esdevenidor, centrat en bona part en l'arquitectura que la conforma", unes imatges també existents en *Un dia de la vida d'un home* i *Aloma*, segons veurem. 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; Bal hi parla del *marc* com "l'espai en el qual se situa el personatge, o en el qual no està situat

[81] En aquest sentit és interessant destacar la situació de les palmeres "immòbils, ensuperbides d'altivesa i de superioritat" (*HNF*, 92). És interessant observar el valor simbòlic de les palmeres que, segons J. Chevalier i Alain Gheerbrant (1969, 796), representen el símbol universal de la victòria, de l'ascensió, de la regeneració i de la immortalitat.

exactament" (Bal 1987, 102). Podem parlar, per tant, d'una voluntat *impressionista*[82] 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** que, atenent a la interacció entre l'espai urbà (lloc d'origen) i el rural (lloc transitori), presenta una estructura de recorregut *boomerang*, això és, el pas d'un indret a l'altre per a tornar a l'inicial. Aquesta és la concreció gràfica del desenvolupament de l'espai en el relat: $a > b > a$, on a seria Barcelona i b, el poble. 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 tenir 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. Tant amb les mosques com amb l'aranya, la jove se sent 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. 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). 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

---

[82] 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.

que la tradició relaciona amb les forces del mal[83]. Aquest felí, com en altres relats de l'autora, acompanya la protagonista en diverses escenes de la història: en l'arribada al poble, en l'estada a l'hostal i en la fi de la seua vida.. 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 i A. Gheerbrant en el seu diccionari de símbols de l'any 1969 assenyalen 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.

Per contra, hi ha també elements del **microespai exterior** que simbolitzen les ànsies de llibertat i d'obertura que manifesta la protagonista. 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 dones joves, que no poden banyar-se per la seua condició sexual. Amb tot, és la natura la font principal de percepcions de la protagonista; així, ella gaudeix amb la "nit neta i clara", hi observa "les estrelles, i la lluna, amagada darrera la muntanya d'Albens, escampa celístia" (*HNF*, 109). La protagonista plasma en el cel i els seus astres les ànsies de llibertat i de superació dels problemes. L'aigua exerceix també una càrrega simbòlica semblant, encara que contradictòriament, el riu és el testimoni de la mort de la Cinta. L'aigua simbolitza, al nostre entendre, en *Del que hom no pot fugir* 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: "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).

---

[83] Segons Chevalier/Gheerbrant (1969, 523) el gat "és un animal de mal auguri, capaç, diuen, de matar les dones i revestir-se de la seua forma.".

Les imatges cícliques, el moviment continu dels objectes naturals potencien la presència del passat en l'actualitat dels personatges. Així, per exemple, la padrina de la Cinta 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). El mateix personatge 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 fa preveure un estat de desequilibri. La protagonista usa també la natura per a expressar el seu estat d'ànim: "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. Un efecte contraposat al que provoca el riu en la novel·la, que frena la voluntat de la protagonista per actualitzar el passat en el seu pensament. A causa d'aquesta concepció simbòlica de la natura, al mateix temps que evoluciona l'estat d'ànim del personatge principal, aquesta es modifica. Així, l'estat del riu evoluciona des dels moments de gran claredat i tranquil·litat fins a embrutir-se quan la jove estiga pròxima a l'estat depressiu. D'una manera similar, la natura es transforma segons la Cinta s'aproxima a la seua mort; quan encara se sent feliç, ella 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/ Gheerbrant 1969, 1024). Podem interpretat aquest desig de la molinera 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. Una imatge ben distinta a la del riu final que presencia la mort de la jove. La recreació d'un ambient, feréstec en molts moments, que acompanya l'evolució del personatge, és un fet també recurrent en la narrativa de Víctor Català; d'aquesta manera, l'evolució de les protagonistes de *Del que hom no pot fugir* i de *Solitud* tenen un perfil semblant, paral·lel a les manifestacions de la natura: la felicitat 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.

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 d'on procedeixen les persones cultes i amb formació, com els mateixos protagonistes o el metge que atén el dissortat part de la veïna. Tots aquests avantatges provoquen sovint l'enyor de la protagonista cap a la seua ciutat d'origen; una preferència pel medi urbà que coincideix amb el rebuig que els escriptors neonoucentistes —en consonància amb les idees estètiques noucentistes— fan dels ambients rurals en les seues obres. Rodoreda, com els escriptors de l'època, encara que haja construït una història en un espai rural, anota els inconvenients d'aquest món, oposat a la civilitat del món urbà. *Del que hom no pot fugir* 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. Caldria destacar, finalment, que les novel·les restants de Rodoreda, durant aquest període, segons veurem tot seguit, utilitzen un espai urbà per al desenvolupament dels personatges.

Un dia de la vida d'un home localitza la seua història en la ciutat de Barcelona; es tracta, per tant, d'un **macroespai** general, de caire urbà, on destriem igualment 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 transcorre en una gran ciutat amb diversos atractius per al visitant en la qual els protagonistes poden caminar mentre observen el seu desenvolupament. Barcelona es mostra com una ciutat moderna on "s'il·luminaven els carrers com erugues en nit d'estiu" (*UD*, 41); la ciutat és oberta i possibilita la visió del mar i de les estrelles. En *Un dia de la vida d'un home*, 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 en *Teoría de la narrativa* (1987, 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 1987, 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 amb les conseqüències que se'n desprenen. Hi observem, 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.

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*,[84] ja que el protagonista recorre diversos espais per retornar, finalment, al lloc inicial —la casa familiar—. Encara que en aquesta ocasió el personatge tornarà amb l'experiència aconseguida durant els fets anteriors. Aquest és l'esquema espacial de la història: *a* > *b* > *c* > *d* (*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*) i novament la casa seua (*a*). Podem apuntar un paral·lel interessant entre aquest *meublé* i l'esmentat en un conte coetani de Carles Soldevila, "Una alarma", on els protagonistes, per equivocació del taxista, els porta a "una travessia del carrer de Muntaner" que correspon al "cèlebre *xalet*" o "*Maison de rendez-vous*" (pàg. 126). Observem que la casa de cites d'*Un dia de la vida d'un home* 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 reflecteix l'existència d'aquests establiments en aquella zona de la ciutat, un microespai també present en novel·les del període, com *Fanny* (1929) Carles Soldevila, un recurs que motivà postures enfrontades en la crítica literària d'aleshores sobre el tractament d'una temàtica sexual dins d'una obra psicologista, segons destaca Margarida Casacuberta en l'article "Gènesi i primera adjudicació del Premi Crexells..." (1995, 38-39). En general, com indica Jordi Castellanos en "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.

Hi ha diversos elements que configuren la **funcionalitat simbòlica** de l'espai de la novel·la. Observem, en primer lloc, les representacions que provoca el

---

[84] 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.

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), una vegada 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 es presenta simultàniament abocada a la desgràcia i a la pena. Cal observar també que en aquests moments, "comença a ploviscar"[85] (*UD*, 201), un fet que augmenta la sensació d'opressió del protagonista. En aquesta línia interpretativa hem d'entendre la representació que es fa del seu tancament interior en l'acció agressora dels coloms, uns animals que, com els canaris, no són del seu grat: "Els coloms li han deixat al cap i al pit el senyal de llur menyspreu més expressiu." (*UD*, 198). 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. Com veiem, doncs, 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 resolució del personatge: els espais tancats li fan nosa. Ramon se sent atret pels carrers i pels barris de Barcelona, uns indrets que li recorden la relació amb l'estimada; per contra, la casa, el microespai concret, simbolitza la reclusió, el tancament i la soledat del personatge.

Cal destacar, en segon lloc, la significació simbòlica de diversos elements de l'espai de la història. Hi trobem l'efecte simbòlic de dues flors, concretament del lliri i de la rosa, per tal de representar l'estimada. Així s'explica que "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). Les flors són per a 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 gàstric derivat de la purga que la dona li ha donat. L'escena de la visita a la farmàcia es troba

[85] 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 el *Diccionario de los símbolos* de J. Chevalier i A. Gheerbrant (1969, 671-672).

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 hi troba 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 se supera amb l'obertura i la llibertat que significa la ciutat com a marc vital.

Hi ha d'altres referents simbòlics en la novel·la paral·lels 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, 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 de les xifres; 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. Observem 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;[86] una xifra que es manté latent en bona part

[86] Segons el diccionari de símbols de Jean Chevalier i Alain Gheerbrant (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.

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 quaranta 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 com 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, concretament en el capítol X, on pren dimensions gairebé humanes, com podem llegir en la pàgina 186. Aquest nombre és per a la tradició interpretativa dels símbols un reflex d'un mal auguri.[87]

Per contra, els referents espaciotemporals de ***Crim*** presenten ben poca importància en la construcció de la seua història. Segons llegim en *Estructuras de la novela actual* de M. Baquero Goyanes (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 *Crim* és escassa, en no tenir una funcionalitat destacada en l'evolució de la trama. No obstant això, els escassos indicis de l'espai narratiu 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

---

87 Així ho expressen Jean Chevalier i Alain Gheerbrant 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.

de Barcelona.[88] 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 situen l'acció a les rodalies de la ciutat, prop de la desembocadura del riu Llobregat.[89] Hi ha diverses referències a situacions quotidianes d'aleshores, com les imatges dels "escots de les aristocràtiques dames" que "tremolaven sota l'obsessió d'un possible incendi" i "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 en tenim és a causa del recorregut que els personatges fan durant la investigació: el saló, el menjador, la cuina, el bany i les golfes.

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 *Crim*. En aquesta cas sí tenim una equivalència amb les tres novel·les rodoredianes anteriors, ja que podem observar la tendència narrativa a la figuratització 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 *Crim*, 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.

---

[88] 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.

[89] 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).

Tan sols cal 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 inestabilitat meteorològica on la pluja i el vent no cessen. És interessant observar la coincidència d'alguns moments dramàtics, com el xiscle inicial, amb llampecs i trons que incrementen el temor i la tensió dels personatges. El narrador 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, exposa l'aparició d'una mà misteriosa, coincideix un xiscle de Rut i un llamp de la tempesta. L'espai exterior representa simbòlicament el patiment i la reclusió a què es veuen sotmesos els actors de la novel·la, de manera que quan se soluciona l'enigma, l'oratge es calma i tot torna a la normalitat. Paral·lelament, la novel·la comença de nit i acaba quan es fa de dia, en un capítol que porta com a títol "Llum", en referència a la finalització de la nit i del misteri. Recordem que hi ha una novel·la posterior de l'autora, *Quanta, quanta guerra...* (1980), on s'intenta reflectir que tot ha succeït en una nit. Aquest darrer canvi de *Crim* confirma l'existència d'un **espai actant**, en tant que procedeix a una autotransformació, paral·lela a l'evolució dels esdeveniments dels actors de la història.

En el cas d'***Aloma***, es concreta un macroespai, la ciutat de Barcelona, dins del qual se situa la totalitat de la història. Hi ha dos **microespais** que delimiten l'actuació de la protagonista: la llar familiar, una torre en un barri residencial amb un jardí ple de vegetació, i els carrers de la població. El marc referencial del cronotop és sovint descrit pels personatges, especialment a partir del redescobriment de la ciutat que fa Robert una vegada ha tornat a la seua vila nadiua. Són ben representatius els capítols primers i últims del relat, on Aloma, fora del microespai familiar, inclou en els seus pensaments diversos judicis i comentaris sobre l'aspecte de la ciutat d'aleshores; així, Aloma observa "l'aire perfumat de terra humida, de verdor, de jardins petits de Sant Gervasi" (*AM*, 16), en una clara al·lusió autobiogràfica a la torre familiar dels Gurguí. Les Rambles també són un dels llocs predilectes d'aquest microespai referencial, com també Montjuïc, esmentat en diverses ocasions. L'autora manifesta una voluntat d'indicar amb precisió els passetjos de la jove protagonista, encara que cal destacar l'acepció diferenciada entre els microespais definits a la novel·la. D'aquesta forma, el segon microespai, el referit a Sant Gervasi —la població

menor on viu la família d'Aloma—, a causa de la seua separació del centre de la capital d'aleshores, es veu referida com una població separada on "el camp és fosc" (*AM*, 155). Pel que fa al primer microespai, la casa on viuen els personatges, es troba ben definit; des de l'època de construcció, 1886, fins als detalls dels elements que la configuren. Fins i tot, sabem que el carrer on se situa "era un cul de sac" (*AM*, 10), una dada que ens aproxima a l'autèntica residència de l'escriptora en la seua infantesa, en el carrer Manuel Angelon de Sant Gervasi, segons el nom actual de la via.[90] És important la caracterització de la residència familiar en el desenvolupament personal de la protagonista, la qual cosa la condueix al reduccionisme de considerar que "tot és dins d'aquestes parets" (pàg. 36). El món íntim d'Aloma se situa únicament en l'àmbit de la llar i només a la fi, quan decideix marxar de casa, pot albirar-se un alliberament personal suficient. La major part de les escenes de la novel·la se situen en el microespai familiar, d'on podem destacar, sens dubte, les situades en el capítol de les visites, una escena que recorda clarament a les trobades dels amics del marit de Teresa en *Sóc una dona honrada?*

Dins d'aquest microespai cal ressaltar, per les conseqüències que té en l'ànim de la protagonista, el jardí de la torre, un espai altament vinculat a l'experiència autobiogràfica de l'escriptora. Carme Arnau parla de la importància d'aquest marc espacial en els textos rodoredians: "Les novel·les de Mercè Rodoreda acostumen a passar en un mateix escenari: una torre amb jardí del barri de Sant Gervasi, un jardí modest a *Aloma*, que esdevé esplèndid a *Mirall trencat*, on l'autora crea el mite d'una època concreta, la que va des del tombant de segle fins a la guerra civil." (Arnau 1996, 9). El jardí és en la novel·la que ara estudiem el lloc on la protagonista "pensa en tot el que li ha esdevingut" (*AM*, 143) i és que la contemplació de la vegetació fomenta el seu equilibri personal. Per això mateix, quan han d'abandonar la casa a la fi del relat, Aloma manifesta que "el jardí sí, que serà trist de deixar-lo" (*AM*, 215). La torre familiar, centre de la vida de la família, es veu sovint contraposada a la casa abandonada de davant; el retrobament amb els antics habitants d'aquell edifici, després d'haver perdut la

[90] M. Casals explica les transformacions del barri nadiu de l'escriptora: "Avui és el carrer de Manuel Angelón, encara que, al llarg del segle, ha canviat unes quantes vegades de nom. A començaments de segle tot allò era ben distint de com ho veiem ara. Aquesta gran via que uneix el peu del Tibidabo amb el centre de la ciutat, el carrer de Balmes, era aleshores una riera, amb poca aigua però amb la suficient per estancar-se i perquè els habitants de Sant Gervasi es queixessin a les autoritats competents" (Casals 1991a, 25).

propietat de la seua torre, presenta així una importància simbòlica. Aloma decideix finalment visitar el seu antic habitatge, en una escena que es presenta com a antecedent evident del vagareig final de l'ànima de Maria en *Mirall trencat*, una vegada s'ha buidat la casa que va a ser enderrocada. La presència fantasmagòrica de la novel·la del 1974 és substituïda, en la del 1938, pel recordatori de Dani, el germà mort en aquelles habitacions, cridat per la jove i contestada per l'eco de la casa. El vent és en diverses ocasions el símbol que fa presagiar l'abandonament final de la propietat familiar, on l'atribució de sentiments humans al mobiliari sembla presagiar la fi dels mateixos personatges.

La **funcionalitat narrativa** de l'espai es concreta en un recorregut *boomerang* semblant a les anteriors novel·les. La consecució de microespais descrits acaben amb la localització de la protagonista en el mateix espai d'inici del relat, els carrers de Barcelona. Aquest és l'esquema espacial de la història: $a > b > a > b > a$. L'avanç dels microespais és el següent: els carrers de la ciutat (*a*) i la torre familiar (*b*) que s'alternen en diverses ocasions, encara que finalment situen la protagonista en el mateix àmbit del començament de la història. És la **funcionalitat simbòlica** de l'espai d'*Aloma* la que presenta una major elaboració que en els textos anteriors. Així, podem citar la importància dels elements naturals com a referent del desenvolupament de la història del relat. L'aigua és un element omnipresent en les situacions d'interiorització de la protagonista; normalment representa un factor positiu, una sensació que reconeix la mateixa protagonista. Amb tot, la pluja és la variant de l'aigua més abundant en els moments de gran intensitat del relat; així, per exemple, després del suïcidi de Daniel, Joan crema tots els llibres que el semblen haver embogit[91], mentre que "a fora plovia, i el vent girava la pluja contra els vidres" (*AM*, 12). En general, el so de l'aigua que cau del cel facilita els processos de somieig i d'interiorització dels personatges, com una mena de sensació terapèutica que afavoreix l'equilibri de la protagonista. D'una manera semblant, la nit facilita el procés reflexiu d'Aloma, "una nit ben fosca sense alè de vent ni cap remor de vida. Fondre's en la nit i ésser nit." (*AM*, 137), una situació que comporta la maduració de l'adolescent que es presenta en l'última imatge de la novel·la "avall dels carrers com una ombra dintre la nit que l'acompanya." (*AM*, 234).

---

[91] No podem estar-nos de recordar el paral·lel amb la crema de llibres d'*El Quixot* de Cervantes, tot culpant-los de l'embogiment del protagonista.

Un altre símbol procedent del marc espacial ve concretat per les diverses flors que hi apareixen, un element usat en obres posteriors de l'autora, i que marquen l'estat d'ànim dels personatges. La fal·lària patètica, és a dir, l'expressió dels sentiments dels personatge a través dels elements de la natura és també present en aquesta novel·la, com en els anteriors textos; així, per exemple, quan Aloma ha venjat el bon nom de la família, en enfrontar-se a Coral, observa que "el carrer li sembla ample. El cel més alt" (*AM*, 184). Les flors tenen en aquesta novel·la bona part de la referencialitat simbòlica de l'estat anímic del personatge principal; fins i tot, són usades com a element comparatiu de l'aspecte físic dels personatges. En altres ocasions, poden representar el presagi d'un fet dolent, com el contacte sexual no desitjat amb el cunyat: "S'han obert els crisantems que el vent despentina. N'hi ha de monstruosos com un malson i fan pudor de cosa amarga. / Que no vingui aquesta nit! Que no vingui, que em fa fàstic!" (*AM*, 193). Aloma manté una fixació, un interés especial, com la mateixa escriptora tingué al llarg de la seua vida, per les parades de les Rambles, que esdevenen "un garbuix de flors" (*AM*, 222). L'absència de l'element simbòlic és representativa de la manca de direcció en els projectes personals de la protagonista; així, a la fi del relat, el narrador apunta que "els carrers són quiets" i que "d'una paret penja un roser sense roses" (*AM*, 234). Finalment, només cal ressaltar el valor simbòlic d'una xifra, el tres, que, d'una manera semblant a la novel·la *Un dia de la vida d'un home*, esdevé un presagi de la fatalitat. En aquesta ocasió va referida a la pèrdua definitiva de la propietat de la casa: "d'aquí a tres dies va la subhasta que fa tres." (*AM*, 195).

Per últim, cal indicar que el macroespai constituït per Barcelona presenta una **transformació** passiva en els ulls de Robert que, una vegada ha tornat d'Amèrica, contempla les variacions de la ciutat. Rodoreda usa amb gran encert el recurs del personatge allunyat de la ciutat per tal d'oferir diversos comentaris sobre la transformació de la ciutat en els últims anys. I és que la transformació psíquica dels personatges ve acompanyada per la modificació de la visió de l'espai en què se situen.

2.1.4.2 El temps de la història

Sóc una dona honrada? és una novel·la que usa les formes verbals del present per a reportar els fets de la història; aquest fet reforça la versemblança de la narració, ja que recrea un moment històric pròxim al lector del moment amb diverses dades del context de la Barcelona dels anys trenta. Pel que fa a la

durada[92] de la novel·la, cal assenyalar que estem davant d'una novel·la amb ordenació cronològica, on gran part dels capítols tenen la data de redacció fictícia, i amb un període de temps concret, aproximadament entre el dos de gener i el vuit de maig, una mica més de cinc mesos. Aquesta precisió obeeix a l'estructura de diari personal usada en els capítols. Podem anomenar, per tant, *Sóc una dona honrada?* com una **novel·la de desenvolupament**[93], malgrat que la narració condensa els esdeveniments en un període temporal curt. La informació general de la història es veu lleugerament ampliada amb les retrospeccions o les analepsis, segons veurem en el capítol posterior.

A nivell temporal, aquesta novel·la es basa en un fet central a partir del qual es construeix l'entorn imprescindible per a la comprensió i la intel·ligibilitat completa de la història. La condensació i la concreció del temps que marca la curta durada de la història no provoquen una novel·la de *crisi*, tot definint-se alhora com un relat de desenvolupament:[94] *a)* La història de *Sóc una dona honrada?* 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 i *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. Aquesta és, doncs, la interrelació de la història amb el seu desenvolupament en l'eix cronològic.

Cal assenyalar la **funcionalitat simbòlica** de diversos elements relacionats amb el desenvolupament temporal de la història. Cal citar, en primer lloc, la significació dels moments temporals que expressen els protagonistes. Així, el temps passat és valorat positivament; el present, per contra, significa la destrucció del passat, i, per tant, afavoreix el seu temor per l'avanç temporal. En aquesta línia interpretativa s'entén la presència del mirall en la novel·la —un símbol destacat de novel·les de l'autora com *Mirall trencat* o *Quanta, quanta guerra...*—, un objecte que aporta una valoració negativa per als personatges, ja que simbolitza la fi del passat, arran de mostrar el temps present. Així, per exemple, ho entén Teresa, que després de recordar la tristesa del present en què es mou,

---

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

93 Vegeu l'explicació del concepte en el llibre de Soler/Trilla (1989, 58-59), a partir de la proposta de Mieke Bal en *Teoría de la narrativa* (1987, 45-48).

94 Aquestes són les bases que caracteritzen la novel·la de crisi per a Mieke Bal (1987, 47-48).

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 inaturable. La temporalitat de la vida és entesa com una convenció social que oprimeix els individus. La consciència de no poder aturar l'evolució del temps provoca que els protagonistes la creença en el destí de les coses i manifesten la seua resignació. 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, 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; cal destacar la consideració de l'espiritista sobre la ciclicitat de la vida, una idea que, en la novel·la, es veu reforçada per l'estructura circular de la història. Hi ha una coincidència entre el començament i la fi del relat: l'anada i la tornada del passant del notari. El relat està construït, doncs, en el cicle marcat per la coneixença del jove que fa la Teresa i per l'evolució que el seu amor li provoca. Una vegada acaba el circuit, el passant torna al lloc d'origen.

Pel que fa al segon relat analitzat, ***Del que hom no pot fugir***, l'**època** en la qual es desenvolupa la història és també el present en el qual viu la protagonista.

Rodoreda, com en la major part dels textos d'aleshores, 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. Observem 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 acabar amb el sofriment del present. L'única fugida real del temps present que manifesta la protagonista és la imaginació i el somni, encara que l'acció dels dos processos és caduca, ja que una vegada acaben es torna a la realitat, cosa que augmenta el seu patiment.

A diferència de *Sóc una dona honrada?*, *Del que hom no pot fugir* presenta una **durada** més llarga, suficient per a desenvolupar l'evolució psicològica de la protagonista, concretament el temps comprés entre la primavera i la tardor, a l'entrada de l'hivern. Així, C. Arnau afirma que "en un breu espai de temps la protagonista passa de l'optimisme al pessimisme: és la corba ascendent i declinant de la tragèdia" (Arnau 1979, 38). 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 Bal esmentada, *Del que hom no pot fugir* 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 i *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 inaturable 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. 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. Amb l'autocontemplació obté les proves suficients de la seua evolució com a persona.

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, de manera paral·lela al desencadenament de diversos 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).

D'una manera semblant a les novel·les anteriors, ***Un dia de la vida d'un home*** desplega la seua història amb les formes verbals del present, encara que sovint es relaten escenes immediatament anteriors. Els principals referents temporals de la història se 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. Mijaïl Bakhtín observa en l'article "El cronotop" (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 cronotop artístic.". Amb tot, estem davant d'una novel·la temporalment no lineal, com veurem en el capítol següent, on es conta l'origen de la situació conflictiva actual. És, per això, que cal 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 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. Les *sis*,

l'hora indicada per la cita, apareix en aquestes escenes com un moment cronològic clau, permanentment referit.

Rodoreda manifesta en aquesta novel·la una voluntat per reflectir el món quotidià de l'època en què fou escrita: la Barcelona dels anys trenta. Aquest és un tret comú als textos d'autors vinculats amb el Grup de Sabadell, com Francesc Trabal en *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* (1933) o *Vals* (1935), o autors preocupats per l'educació cultural de la burgesia d'aleshores com Carles Soldevila en *Moment musical* (1936), entre altres. En *Un dia de la vida d'un home* apareixen imatges habituals, com l'estada al café amb els amics, on Ramon coneix la seua estimada, que és descrita amb un conjunt de trets propis de l'època: "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, com també se citen diversos successos històrics de l'època, a partir de la lectura que Rampell fa del diari. Amb la citació d'altres escriptors en la novel·la, com també els fets històrics ressaltats, Rodoreda vol aproximar la realitat descrita a la immediatesa del lector coetani. Poc més endavant un nou personatge, la dona de l'advocat Paus, apareix llegint novel·les policíaques de les "més canibalesques" (*UD*, 60), la qual cosa podem interpretar-la com un reflex més de la literatura que hi estava de moda; recordem que la novel·la posterior de Rodoreda és *Crim*, una novel·la on l'element policíac és la principal base argumental de la història. 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, en castellà, la llengua que empraven bona part dels periòdics de notícies de l'època, on resulta 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). 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 evidencia l'afany modernitzador 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). 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. L'autora realitza una lleugera crítica social on evidencia les diferents condicions de vida entre les classes socials del moment; un obrer és atropellat i la gent diu "això passa perquè l'obrer va mal menjat, mal alimentat." (*UD*, 114). D'una manera semblant en les tertúlies amb els amics es comenta que "el divorci és llei" (*UD*, 154), tot observant els seus avantatges i els seus inconvenients. Amb aquests elements Rodoreda vol fer una novel·la moderna, que reflectesca els trets més identificatius del temps present, una característica que Carme Arnau, referint-se a altres autors coetanis, observa en la narrativa dels trenta on "tot allò que és actual és susceptible de ser inclòs dins l'univers de ficció" (Arnau 1987b, 89).

Pel que fa a la **durada** de la novel·la, podem anomenar *Un dia de la vida d'un home* com una **novel·la de temps reduït**.[95] 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*.[96] La història de Ramon Rampell es presenta en un dia, 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. Per tant, el relat estudiat presenta aspectes comuns a les novel·les en *crisi* i *de desenvolupament*. Segons la proposta sistematitzadora emprada de Mieke Bal, aquests són els elements que caracteritzen *Un dia de la vida d'un home*: *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 i *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.

---

[95] Vegeu les explicacions del concepte en M. Bal (1987, 46-48) i en Soler/Trilla (1989, 58-59).

[96] Contrasteu la definició de M. Bal 1987, 47-48.

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). La comunió, un concepte cristià, el primer contacte del qual se situa en la infantesa, reforça la comprensió del sentiment que sent el protagonista. En general, el temps és un factor important en la novel·la; des del principi, en la presentació que es fa de la història, hi ha la concreció d'un *temps* actant que condiciona els esdeveniments futurs. El temps apareix com un element present fins i tot en les manifestacions auditives: "Lluny, molt lluny, toquen hores." (*UD*, 195).

La concreció temporal de ***Crim*** se situa també en el moment present. El relat 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. *Crim* presenta una **durada** semblant a *Un dia de la vida d'un home*: 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.

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 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. Hi ha diverses al·lusions al temps històric en què se situa l'acció que ens traslladen a la realitat

dels 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)[97]; 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 (Federació d'Anarquistes Internacionals) (*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 *Crim*, 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 l'època cronològica dels anys trenta; el llibre està farcit de referències a autors i obres publicades abans d'aquests anys, molts dels quals hi tenen completa vigència. Una autora del moment, M. Teresa Vernet, és emprada per Vessex Boy com a referent literari d'expressió de l'amor en la seua conversa amb Lady Body, una referència molt coherent amb l'interés que Rodoreda mostrà per l'escriptora en l'entrevista que li va fer en *Clarisme* poc temps abans (*Clarisme*, núm. 9, 16.12.33). El detectiu Flac posa com a model d'assumpte interessant de la seua investigació la qüestió següent: "Per què no desapareix 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 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

[97] Els noms d'aquests indrets són segurament figurats, però intenten reproduir l'atracció que la gent d'aleshores tenia per llocs exòtics i desconeguts.

bessones s'abracen. Són l'evocació vivent d'una portada de revista d'avant-guerra." (*CM*, 43).

Novament trobem, en l'àmbit de la **funcionalitat simbòlica** del temps en *Crim*, la seua consideració com un element imparable i continu. Els fets passen de pressa i sorprenen els protagonistes, la qual cosa els aboca 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. 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 l'evolució paral·lela que presenta amb els temors dels personatges. Segons hem esmentat, cal tenir en compte que la novel·la es desenvolupa 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: 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 fan Jean Chevalier i Alain Gheerbrant 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 *Crim*. No obstant això, Rodoreda tracta amb humor la por dels personatges cap als fenòmens meteorològics, en produir l'aparició momentània de Rut: "penetra un ésser fantasmal fet un xop" (*CM*, 153). La jove, d'aparença etèria, es presenta esternudant després d'haver esperat al jardí al llarg durant 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 cronotop, l'eix espacial i temporal, semblen acompanyar i representar la nova situació assolida després de la desaparició de Rut.

En el cas d'***Aloma***, el temps present és novament la forma verbal preferent. Rodoreda, com en els anteriors relats, opta per l'actualització completa de les accions, amb un objectiu evident de reforçar la versemblança de la narració, ja

que construeix una falsa aparença de coincidència entre el temps de la història i el temps del discurs. Aquesta localització de les escenes en l'àmbit de l'enunciació ve reforçada per la senyalització dels deíctics temporals que provoca frases tan directes com aquesta: "*Avui* deu tenir fred, que no ho fa" (*AM*, 31) o "*Ara*! En el punt que toquen les deu, entra Joan." (*AM*, 85). Cal destacar però, que en la segona versió de la novel·la, l'escriptora va canviar el temps discursiu i va optar per "un passat que domina a les [narracions] de maduresa", segons observa Carme Arnau (1979, 203). És evident que l'escriptora va voler construir uns textos amb la forma verbal pròpia de l'enunciació —segons l'ús del terme que fa Gemma Rigau en *Gramàtica del discurs* (1981, 103-106)—, un tret habitual en els relats psicologistes d'aleshores que prenien també la primera persona narrativa com a eix de la locució. L'interés d'*Aloma* rau en l'ús de les formes del present en una tercera persona narrativa, com en les dues novel·les anteriors de l'autora, que coincideix amb altres narracions que interessaren l'autora en aquell moment: *Laura a la ciutat dels Sants* (1931) de Miquel Llor i *Valentina* (1933) de Carles Soldevila. Es tracta de dos textos de base psicologista que centren la seua atenció en els conflictes interns de dues protagonistes que esdevenen alhora víctimes de la societat que els envolta. Amb l'ús del present en la narració d'una tercera persona, tots tres autors intenten mantenir l'efecte d'immediatesa sobre l'anàlisi del personatge amb la combinació d'un narrador heterodiegètic que possibilita un major grau d'objectivització sobre la realitat. És ben significatiu que Miquel Llor, quan va publicar, en la postguerra, una segona versió de la novel·la del 1931, *El somriure dels Sants* (1947), modifiqués la forma temporal dels verbs, de manera que l'opció definitiva per les formes del passat esdevé un precedent interessant per la segona versió de la novel·la de Rodoreda, una opció general en els seus textos posteriors, des de *La plaça del Diamant* fins a *Quanta, quanta guerra...*

La **durada** de la novel·la s'ajusta, com en les dues primeres narracions de l'autora a les d'un relat **de desenvolupament**, on els esdeveniments se situen en un temps històric suficient per crear un món fictici altament versemblant i que s'ajusta a les pautes marcades per Mieke Bal per a aquest tipus de relat: *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 i *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.

La dimensió temporal de la història té un valor referencial que evidencia la voluntat de l'autora per situar el relat en un marc concret d'actuació cronològica. Així, és fàcil localitzar elements procedents del moment històric en què fou redactada la narració, com els aldarulls socials previs a la guerra del 1936 o la citació de distints personatges coneguts a l'època, vinculats, això sí, al món de la cinematografia. Se citen, com en els textos anteriors de l'autora, les actrius M. Dietrich (*AM*, 18), Joan Crawford (*AM*, 103-107) i Josephine Baker (*AM*, 176), sovint com a recurs comparatiu amb altres personatges, com Coral o la mateixa Aloma. Recordem que en *Sóc una dona honrada?* també s'hi feia referència a Joan Crawford; 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). Carme Arnau, en la primera biografia que féu sobre Rodoreda, també s'hi refereix a l'ús d'aquesta actriu com a referent simbòlic (Arnau 1992b, 29). El cinema continua sent una font interessant de paral·lels expressius en els primers textos de Rodoreda, bé amb la incorporació de personalitats, bé amb la visita que els personatges hi fan (*AM*, 105). El recurs cinematogràfic esdevé, doncs, un element procedent de la realitat temporal d'aleshores que contextualitza contínuament les narracions de l'autora barcelonina. D'igual manera podem situar les referències a la ràdio, un mitjà comunicatiu de plena vigència en l'època (*AM*, 154). Sobre els hàbits lectors de les classe mitjanes de l'època, cal insistir, com en les anàlisis anteriors, que Rodoreda crea uns personatges que se senten atrets per la lectura — un aspecte semblant a les noies que protagonitzen les novel·les de Carles Soldevila com *Fanny* (1929), *Eva* (1933) i *Valentina* (1936)—, encara que s'hi hagen d'amagar dels seus familiars; això és el que veiem en aquesta novel·la, on Aloma té un seguit de peripècies per poder comprar el relat que li plau. En la línia programàtica dels escriptors postnoucentistes, Rodoreda opta per un gènere concret, la novel·la, que es troba en plena situació de revifament, per a la tria de la protagonista, si bé afirma que "cap no és interessant com la pròpia vida" (*AM*, 18).

El reflex de la situació social de la dona també és present en aquest relat. A banda de la crítica vetllada que hi ha durant tota la història envers el matrimoni, en tant que compromís social que elimina la llibertat de les dones, Rodoreda incorpora diversos comentaris que evidencien la desigual localització de la dona en el món d'aleshores. Hi ha, igualment, una denúncia de l'existència de maltractaments físics de les dones; la història de la veïna Mercè és força colpidora

—sobretot per a les lectores de l'època. El mateix personatge avisa l'adolescent que "els homes, quan han aconseguit el que volen d'una dona, comencen a avorrir-la." (*AM*, 137). Rodoreda contraposa aquesta imatge de dona tradicional, víctima del control masculí, a les actrius de moda d'aleshores, unes "noies que saben fumar, però amb quina altra simplicitat que no Coral. Noies en les quals la llibertat esdevé natural, perquè ha nascut amb la terra i no és imposada per cap mena d'esnobisme" (*AM*, 106), una descripció que s'ajusta al model femení que l'autora apunta en l'article que publicà en *Mirador* "Vampiresses d'ahir i d'avui" (01.12.1932). És interessant destacar que Rodoreda, en la segona versió de la novel·la, mantingué gran part dels continguts que denunciaven la injustícia social a què es veia sotmesa la dona. No obstant això, va suprimir les informacions concretes que vinculaven el temps de la història amb el temps real viscut per l'autora; d'aquesta manera, una frase com "Fan una Crawford; et recomano que no te la deixis perdre." (*AM*, 103), tindrà com a resultat en el text de 1969: "Fan una pel·lícula molt bonica; per què no hi aneu?" (*Aloma* 1969, 57).[98] Estem d'acord amb la valoració de Carme Arnau que, tot contrastant les dues versions, opina que "amb totes aquestes supressions, si bé la novel·la perd gràcia i frescor, en canvi guanya universalitat" (Arnau 1979, 201), un objectiu que sembla regir els marcs temporals de les obres de maduresa de l'autora.

Els miralls es presenten una vegada més com uns símbols del temps present, ja que possibiliten que els personatges de la novel·la s'adonen de la situació assolida en el moment de la visualització. Aloma assumeix la nova relació aconseguida amb Robert una vegada que obre els finestrons i observa que "el mirall la pren a dintre", alhora que manifesta tenir "por de veure's horrible amb tota la vergonya als ulls" (*AM*, 137). En una altra escena, el mirall serveix a la protagonista per comparar-se amb la promesa americana de Robert (*AM*, 203). *Aloma* esdevé, per tant, un precedent simbòlic en l'ús del mirall, en la novel·la del 1974, com a reflex de la realitat immediata dels personatges; un símbol que anirà fortament lligat a l'acció del narrador que, en totes dues novel·les actuarà com un *mirall* de la realitat, com un reportador dels fets ocorreguts a uns personatges.

L'element amb un major grau de simbolisme en la consecució de l'eix temporal de la novel·la és, sens dubte, la utilització del pas de les estacions com a

---

[98] Quan ens referim a cites de la segona versió d'*Aloma*, introduïm el seu any de publicació (1969). D'aquesta manera mantenim l'abreviatura *AM* per a la primera versió de la novel·la publicada el 1938.

rerafons de la maduració de la protagonista i, per tant, com a guió vertebrador del temps de la història. D'una manera molt semblant com ho va fer Rodoreda en *Quanta, quanta guerra...* (1980), on el dia és la unitat de simbolització de l'avanç temporal de la història, *Aloma* s'inicia durant la primavera, quan "Sant Jordi és a tocar." (*AM*, 18). Es crea així la simulació que el temps de la història abraça un any, un període suficient perquè es desenvolupen, sense cap tipus d'acceleració o de compressió, els nuclis bàsics de la trama. Només la vinguda de l'estiu, a l'inici del capítol XI, marca una certa acceleració del temps del discurs que resumeix un període concret, el mes de maig i el de juny, que desemboquen en la vinguda de "les roses" (*AM*, 122); observem com aquesta mateixa flor, també marcava simbòlicament la vinguda de la primavera ("Roses, roses, roses! Sant Jordi és a tocar.", *AM*, 18). Aviat ve la revetlla de Sant Joan, que indica la consumació de la relació entre Aloma i Robert (*AM*, 126-136), que es desenvolupa durant l'estiu, tot coincidint amb l'estada de Dani i Anna al camp. La fi de l'estiu representa la mort del nebot (*AM*, 161), la qual cosa provoca la vinguda de "les primeres pluges i l'aigua, a les tardes" (*AM*, 162). El pas de l'estiu a l'hivern sembla accelerar-se, ja que "diuen que l'hivern vindrà de pressa, perquè l'estiu ha anat molt avançat" (*AM*, 162), de la mateixa manera que es precipita el desenllaç de la novel·la, això és, el trencament definitiu de la relació d'Aloma i el seu cunyat i la pèrdua de la torre. Finalment, el relat conclou amb l'última estació de l'any, l'hivern, de manera que el text gairebé se situa en els seus inicis. *Aloma* es construeix, per tant, com un relat pròxim a l'estructura temporal cíclica, com pràcticament totes les novel·les fins ara analitzades; el paral·lel amb *Del que hom no pot fugir* és major si atenem al valor simbòlic que les estacions hi tenen.

Així mateix, dins d'un mateix valor simbòlic, Aloma manifesta el seu malestar per la lentitud del temps, "és feixuc el pas de les hores al rellotge" (*AM*, 162), ja que "roden els dies i no resol res" (*AM*, 189). Com en les narracions anteriors de l'autora, la protagonista sent malestar pel pas inaturable del temps: "I sempre, dies i dies, aquest encarament amb les mateixes coses [...]. Fugir d'això... i no té força. Només sap doblegar-se, conformar-se, esperar." (*AM*, 144). La realitat de l'avanç temporal és tan forta que l'adolescent no gosa rebel·lar-s'hi. Aloma sembla haver aprés la lliçó de la *natura* i així exclama a Coral: "El temps vindrà també per a tu [...]. No et creguis que passi de llarg. D'aquí deu anys podràs mirar-te aquest anell, que ningú no te'n donarà cap altre. Seràs lletja, vella..." (*AM*, 183). La conclusió de la protagonista, a les acaballes del relat, és ben colpidora: "I passaran els anys. Sempre serà així: sola. On cercaria la felicitat? Ni

hi creu tampoc" (*AM*, 217). Aquesta afirmació és ben semblant a diverses expressions que exposen els personatges d'*Els anys* (1937) de Virginia Woolf.[99] El pas del temps no aconsegueix canviar les coses, resoldre els conflictes, només acaba amb la joventut i, el record, com veurem en el pròxim apartat, serà l'única manera de véncer-lo, ja que permetrà la vigència perpètua dels moments perduts en el passat.

2.2 El discurs i la història (la trama i el temps). Les alteracions de l'ordre dispositiu de la història en el discurs

2.2.1 Les retrospeccions en la història: les analepsis

Sóc una dona honrada? és una novel·la amb una gran linealitat en la disposició de la història respecte al discurs. La major part dels fragments segueixen una ordenació temporal contínua, corresponent amb l'evolució del temps històric. 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. Tan sols algunes anacronies[100] trenquen aquesta evolució paral·lela entre el temps del discurs i el temps de la història, sense que incidesquen 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. Així es plantegen, per exemple, les recreacions que Teresa fa de passatges de la seua infantesa. Ella recorda positivament els seus primers 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. 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

---

[99] Ens referim a les explicacions que fa el narrador de la novel·la anglesa en les pàgines 335 i 340, entre altres.

[100] Genette les defineix en *Figures III* com les formes de "discordància entre l'ordre de la història i el del relat" (pàg. 92).

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 comportarà l'acabament de la felicitat anterior. 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." (*DH*, 55).

El recurs de l'analepsi és utilitzat 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 aturat i no és fins al capítol següent (*DH*, 184) que coneixem amb una analepsi completiva[101] 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[102], es tracta d'analepsis homodiegètiques repetitives, caracteritzades per fer al·lusió a fets passats de la història. Amb aquestes anacronies 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.

La segona novel·la analitzada presenta una major divergència entre l'ordre lògic de la història i la disposició discursiva del text. ***Del que hom no pot fugir*** és una narració que trenca constantment el ritme narratiu per tal d'alternar-hi diverses històries paral·leles. Així les confessions més íntimes 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, ja que "d'aquesta manera, més

---

[101] 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).

[102] Vegeu Genette 1972, 109.

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). Una opinió ben distinta a la de Maria Ballester, l'autora de la ressenya crítica de l'any 1934, que destaca la unicitat de l'obra, cosa que, segons ella, afavoreix l'atracció del públic lector. Malgrat tot, l'existència de diverses anacronies no trenca la linealitat general de l'obra, és a dir, la major part dels fragments segueixen una ordenació temporal contínua, paral·lela a l'evolució del temps narratiu. D'aquesta manera, la veu de la protagonista, localitzada en el present, segueix el desenvolupament lògic dels nuclis successius de la trama.

Les analepsis emprades, més nombroses que en l'anterior novel·la, són les responsables de les retrospeccions en el passat de la vida dels personatges. En moltes ocasions, resulten imprescindibles per a entendre l'evolució psicològica concreta de la protagonista. La major part d'aquestes són analepsis repetitives, en tant que són al·lusions al passat de la història dels personatges de la novel·la, situacions que, en molts casos, 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 constitueix l'analepsi repetitiva. La fi de l'analepsi ve indicada per un deíctic temporal: "*Avui*, *ara*, m'agradaria més que no hagués trobat natural la meva actitud" (*HNF*, 94); cal destacar 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 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 ("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. Aquest és el fragment referit, on cal destacar 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)

Cal destacar igualment la presència del demostratiu aquella que executa una relació anafòrica que delimita clarament els dos plànols enunciatius. Els altres tres exemples d'analepsi destriables 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»"— . Cal destacar, en primer lloc, el cas de la Cinta, la vida anterior de la qual coneixem pel relat posat en boca de la padrina.[103] Aquesta retrospecció ve anunciada per l'ús de les formes verbals del pretèrit imperfet ("La Cinta *era* menuda quan la seva mare va morir", *HNF*, 56), que construeixen una amplificació descriptiva,

---

[103] 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.

allunyada del primer plànol del discurs.[104] 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,[105] 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, inicia 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 plany monologat de la protagonista. Destaca 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. Paral·lelament, també hi ha una retrospecció referida a un altre personatge, Cèsar, indicada 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. Observem l'inici "*fa* anys *anava* amb una dona" (*HNF*,

---

[104] Maingueneau i Salvador (1995, 62-63) assenyalen en la narrativa psicologista d'autors com Virginia Woolf o la mateixa Rodoreda aquest ús de l'imperfet.

[105] 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 referències autònomes i amb una forta tendència a la seqüencialització dels esdeveniments, preferentment amb una *modalització zero*.

95) on observem 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,[106] ens allunya del discurs per a poder inserir 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 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 imperfecte, com un estat incomplit.

Un dia de la vida d'un home, la tercera novel·la estudiada, no és una novel·la d'ordre lineal. Des del començament s'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. Iniciem l'anàlisi de les anacronies que alteren l'ordenació del discurs respecte a la cronologia històrica.[107] En ge-

---

[106] 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.

[107] 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. *Un dia de la vida d'un home*, segons les explicacions anteriors, es confirma com una novel·la de temps reduït.

neral, tota la novel·la és una anacronia respecte al moment inicial, pròxim al temps narratiu de l'autor-narrador, que 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 (*UD*, 21-79) en la qual es conta el coneixement i posterior enamorament de Ramon per la jove estimada; prèviament s'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 aporten 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 es narra la visita anterior que féu al metge. 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 xiulet 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. 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.

La novel·la del 1936, ***Crim***, és el text que presenta una major fidelitat entre la història i la seua disposició en el discurs. 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 la descripció de nous personatges motiva la inserció de retrospeccions explicatives del seu passat. Per contra, la creació d'un ambient que siga atractiu per al lector en la resolució del problema provoca l'anticipació d'esdeveniments a partir de l'ús d'indicis de contingut. Les anacronies observades no afecten, en absolut, la linealitat del relat. Entre les analepsis que contextualitzen l'aparició de personatges, cal destacar el relat del passat del 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 hi ha una retrospecció en la vida de les bessones Balba que "quan eren jovents, 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 el relat dels orígens de l'amistat entre Xavier Corrua i el diputat Serra i Martell, els quals "s'havien conegut una nit de Liceu" (*CM*, 41); 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 l'interrogatori de Flac a Frena. 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.

Tan sols 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. D'igual manera, en l'interrogatori a Marià Frena, 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 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. 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 *Crim*, de tal manera que en el mateix moment que la intriga de la narració del prehistoriador arriba al moment culminant, 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 d'intentar mantenir la intriga en la història. 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" (*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.

Aloma és una novel·la lineal on hem pogut destriar diverses anacronies que amplien la informació del nivell diegètic del relat. En general, les figures més recurrents són les analepsis completives, que amplien els buits de la història dels personatges que envolten l'existència de la protagonista i que en són imprescindibles per a entendre la seua evolució psicològica. Encara que el narrador locutor és distint en *Aloma*, hem observat un paral·lel interessant amb *Del que hom no pot fugir*: la presència d'analepsis completives que aporten nova informació sobre els orígens de la protagonista. Es tracta de petites retrospeccions parcials, amb uns límits concrets, que provoquen la tornada immediata al nivell principal del relat. De vegades, com en l'exemple següent, són eliminades en la segona versió del 1969, ja que l'autora les degué considerar innecessàries: "si novament li persistia li tiraria el paquet entre cap i coll. — («Quin parlar més poc adequat per a una noia», havia dit un dia una vella coneguda que d'anys és morta.)" (pàg. 20). D'igual manera succeeix amb el relat dels amors entre Joan i Coral que fa aquesta última (pàg. 182-183), un nucli de la història, situat fora del nivell diegètic, que desapareix en l'*Aloma* del 1969. Amb tot, en els casos que aporten informació externa (analepsi heterodiegètica), el seu manteniment en la segona versió de la novel·la és un fet habitual, com en el cas de l'explicació dels habitants de la casa veïna abandonada (*AM*, 32), una opció necessària per a mantenir la presència d'aquests habitants a la fi de la història. De manera semblant es produeix el *flash-back* amb el matrimoni del germà i de la cunyada que reflecteix el desencís que governa aquesta relació des del primer dia (*AM*, 92). Les vivències amb els germans també són respectades, com el record quan "de petita, el germà la duia a coll i, amb Daniel, la feien volar." (*AM*, 163). I és que, sense aquestes analepsis, no seria possible el coneixement de personatges que no són en l'interior de la història principal del relat, com el germà mort, del qual tenim notícia a partir de l'enyor que li reporta l'olor de fum a Aloma: "Cap olor no plaïa tant com aquesta al meu germà..." (*AM*, 11), un pretext per a reconstruir les dades bàsiques de localització del personatge. Cal observar com l'autora limita aquesta analepsi heterodiegètica completiva amb unes paraules concretes: "El record s'anava esvaint; el record de la seva figura, del seu rostre; sobretot de la seva veu" (*AM*, 12). I és que el record esdevé per a la construcció de la novel·la el mecanisme d'incorporació del temps passat, de l'època que la protagonista ja no pot recuperar, una manera més de superar els seus efectes, en consonància amb el valor simbòlic del temps de la història al qual ens hem referit anteriorment.

Una anècdota, un element qualsevol de l'ambient, provoca en Aloma la recreació del record i, com a conseqüència, la retrospecció en el passat i l'actualització de la vigència del germà desaparegut; així passa també a partir d'una música escoltada que encara que "no en sap el nom, però li plau perquè va lligada a records d'infantesa" (*AM*, 27); d'aquesta manera coneixem els passetjos pel vell Turó Park amb Daniel. Una sensació concreta provoca en el pensament d'Aloma la recreació d'un record on algú mantenia la mateixa sensació, així quan pensa "¿qui tindré quan serà l'hora de sofrir de debò? Recorda, com un ganivet que hom li hagués clavat al mig del cor, els crits terribles d'Anna en néixer Dani." (*AM*, 218). Aquesta analepsi heterodiegètica completiva acaba amb una el·lipsi del discurs respecte de la història: "I silenci. Silenci imperatiu. Silenci de fossa. Silenci... Passen els discs amb les lletres brunyides: silenci." (*AM*, 219), una interrupció que remet novament al llenguatge cinematogràfic, concretament als cartells que anuncien el que passa als films sense so.[108] A l'inici de la novel·la hi ha una situació semblant quan se cita el nom de la protagonista com a pretext per a reconstruir la imatge del passat en el qual un oncle va decidir el seu autèntic nom, fora de l'oficialitat del seu bateig. Els límits d'aquesta analepsi homodiegètica, que aporta informació sobre la protagonista més que no del subjecte narratiu, s'inicia amb una interrogació exclamativa ("Aloma?...", pàg. 10) i es tanca amb uns punts suspensius que marquen la presència d'una el·lipsi, d'un espai de la història sense equivalència en el discurs, que facilita el canvi en l'estructura del relat, tot passant de la introducció a l'orientació o presentació dels altres personatges.

Les analepsis homodiegètiques complementen la informació que tenim del passat de la protagonista. En alguns casos es refereixen al passat més immediat: "Aloma, *abans d'ara*, no s'havia interessat gaire per aquell cunyat, que, llunyà, esdevenia llegendari. [...] *Ara*, no podem saber, si, posada en un medi així, hauria enyorat l'altre" (*AM*, 38-39). Hem assenyalat els marcadors deíctics temporals que delimiten la retrospecció i que situen el segon nivell diegètic, el corresponent a la informació sobre la jove, quan no manifestava cap interés per altres homes. En lloc d'oferir algunes passatges de la història en el discurs immediat, les el·lipsis creades a la fi de molts capítols de la novel·la, provoquen que a l'inici

[108] Encara que en una escena també es vincula aquesta paraula a uns cartells a l'entrada de l'Hospital Clínic, un motiu pel qual Aloma planteja una protesta al seu interior per tots els que pateixen en aquests centres (*AM*, 166).

d'alguns d'aquests hi haja una analepsi parcial que introdueix les dades bàsiques sobre què havia passat. Aquest és l'exemple del capítol on Aloma recrea l'escena amorosa incompleta de la fi de l'apartat anterior. Aquest ús desordenat de la informació de la història és provocat per la voluntat de l'escriptora d'augmentar la sensació de versemblança, de manera que coneixem els esdeviments, no com ocorren, sinó com els recorda la protagonista.

Tan sols trobem un cas d'analepsi repetitiva; és la referida al suïcidi del germà, un element relatat en diverses ocasions al llarg de la narració, si bé en cada ocasió ampliem la informació. Així es construeix l'analepsi última de la pàgina 232, on Aloma retrocedeix en el temps de la història a partir del patiment que ella sent i que li recorda "com devia sofrir el germà abans de fer *allò*" (*AM*, 232). Rodoreda inclou aquesta última retrospecció per tal d'aclarir els motius pels quals Aloma pensa en el suïcidi com a solució dels seus problemes, encara que en recordar com va presenciar el de Daniel, es veu decidida a no morir i dur endavant el seu embaràs. Segons veiem el record és un element simbòlic de gran importància en el desenvolupament cronològic de la història en el discurs; com una novel·la psicològica que és, qualsevol anècdota o detall que la protagonista relaciona amb algun fet del passat, provoca de seguida la retrospecció i l'actualització de l'esdeveniment. És ben significativa l'analepsi heterodiegètica completiva derivada de la visió d'una foto antiga del germà Daniel, la qual cosa motiva el record d'una escena concreta que tots dos protagonitzaven (*AM*, 37). Cal destacar també el motiu recurrent del gat, del qual ja hi hem esmentat la seua funcionalitat simbòlica, un animal que provoca el record del patiment de la mateixa protagonista en diverses ocasions (*AM*, 16 i altres). La mort de la gata apareix també en els somnis de la protagonista, un procés d'interiorització que augmenta la percepció d'angoixa en el seu passat, que és actualitzat una vegada desperta del somni (*AM*, 33). En general, la imaginació i el fantasieig d'Aloma facilita la recreació de records que incorporen al discurs nuclis procedents del passat de la història; amb tot, de vegades, s'hi construeixen fragments imaginaris externs a la trama principal que, ben certament, no remeten ni anticipen cap fet real. Un exemple d'aquests fantasiejos és l'expressió d'Aloma després de veure un retrat antic seu: "Se sent, llunyana, una sirena: el so travessa l'aire i el cel color de jacint: el repòs adormidor de la tarda que s'acaba" (*AM*, 39). Es tracta de recreacions inventades que justifiquen l'edat adolescent del personatge que, en ocasions, recrea balls fantasiosos on ella és la protagonista (*AM*, 121) o converses que reflecteixen el conflicte entre els burgesos i els treballadors (*AM*, 44).

2.2.2 Les anticipacions en el discurs: les prolepsis

D'una manera contraposada a les situacions anteriors i, també en un nombre molt reduït, hi ha prolepsis que anticipen esdeveniments futurs de la història en el discurs. En primer lloc, referit al primer text, ***Sóc una dona honrada?***, podem referir-nos 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 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).

Hem de referir-nos també als casos de prolepsis internes en la mateixa novel·la 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: "Estic segur que li convé una aventura; *serà* un gran al·licient per al dia de demà" (*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) cal interpretar com una continuïtat del present, en l'òrbita del discurs enfront del relat, de manera que representa un avanç en l'evolució dels nuclis del discurs. Aquestes prolepsis anticipen el parany que ell prepara per a Teresa, que també fa manifestacions sobre l'avanç de fets futurs; ens referim a les citacions i les reflexions contínues sobre el tema de l'adulteri quan encara no s'hi ha concretat en la història. Igualment, Teresa anticipa també la fi de l'aventura del jove passant: "Llàstima que se n'anirà aviat" (*DH*, 57).

En la segona novel·la, ***Del que hom no pot fugir***, no hi ha un ús gaire recurrent a les anticipacions dels esdeveniments en el discurs. Tan sols hem de destacar el valor indicial de la referència del tutor al fort caràcter de la jove que li fa preveure que la fugida plantejada no servirà de res: "Si el teu caràcter fos el d'una dona voluble tot estaria arranjat, creuria en una solució; però essent com ets, [...] 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. Els altres dos exemples localitzats pertanyen a prolepsis externes, que situen el lector en un punt de la història posterior al de la història primària. Funcionen com una mena d'epílegs hipotètics, producte del desvariejament de la protagonista, que crea situacions futures inventades: d'una banda, 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).

La presència de prolepsis és més representativa en ***Un dia de la vida d'un home***. Cal destacar, 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. Les anticipacions hipotètiques del futur semblen preocupar el nostre protagonista: "L'esdevenidor el preocupa" (*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). Cal observar com l'autora emfasitza el mot *després*, que reforçat amb l'ús del deíctic temporal *avui*, destaca la hipotètica anticipació dels esdeveniments.

Pel que fa als avanços del futur creats per les prolepsis de ***Crim***, 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 fan presagiar el futur del succés. El diputat Serra i Martell 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.

En la novel·la també podem 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 *Crim*, com són les claus perdudes de Frena, provoquen la recreació d'indicis que seran explicats a les acaballes de la novel·la. 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). L'explicació final d'aquestes prolepsis significa el plantejament d'analepsis homodiegètiques repetitives, en tant que són al·lusions completes a esdeveniments anteriors de la història.

El plantejament en el discurs d'elements situats en el futur de la història d'***Aloma*** no és un fet tampoc massa habitual. Amb tot, podem destacar l'ús del futur en les últimes frases de la novel·la que anticipen vagament les transformacions que ocorreran a l'espai i a la protagonista: "Les cases són tancades. Vindrà l'hivern a vetllar-les" (*AM*, 234). D'aquesta manera, Rodoreda tanca el cicle de les estacions en una novel·la que havia començat en primavera, amb l'ús simbòlic de l'hivern, marcat per la grisor i la tristesa, uns sentiments que coincideixen amb l'estat actual de la protagonista. A banda d'aquesta prolepsi

externa, n'hi ha d'altres que són producte de la imaginació d'Aloma i, per tant, se situen fora del límit diegètic del relat; així, per exemple, ella mateixa es veu com una "vella fadrinarda que acompanyarà Dani a casar-se" (*AM*, 83) on recrea el final dels seus dies, tot anticipant el que a la fi de la novel·la es realitzarà "no en tindrà ganes de plorar. Només de viure. Amb els anys haurà après a no sofrir" (*AM*, 83), de manera que aquesta prolepsi acaba tenint un valor repetitiu. Aquesta prolepsi es veu continuada, paradoxalment, per una analepsi situada en la infantesa del mateix personatge "pensa en llavors que era més criatura i s'apropava al reixat a mirar el carrer" (*AM*, 83), un recurs que li permet fer un balanç de la seua vida present i confirmar el presagis del futur anteriorment referits. La referència a la vellesa s'aconsegueix també en la pàgina anterior, quan Aloma pensa que "no escarmenta. Li sembla que, vella i tot (quan ho serà), si li passa pel cap de dormir amb la finestra oberta en ple hivern ho farà." (*AM*, 82). L'avanç de situacions, que finalment no ocorreran, respon als dubtes interns que manifesta la psique de la protagonista; així, per exemple, davant d'una nova visita de Robert no desitjada, Aloma preveu demanar auxili: "Vindrien Joan, Anna. —Què passa? Perduda! Que de temps ho has consentit! — I tots es girarien contra d'ella" (*AM*, 193). Més fàcilment assumibles són els vaticinis sobre la vinguda del nou fill, que "s'assemblarà a Dani" (*AM*, 214), una prolepsi que esdevé repetitiva en la pàgina següent i en les últimes pàgines (*AM*, 223 i 230). L'autora dota d'importància un element de la història que altera d'una manera important l'evolució interior de la protagonista.

Paral·lelament, al llarg de tot el discurs, Rodoreda incorpora diverses prolepsis homodiegètiques, referides a l'evolució d'Aloma, que tenen un valor repetitiu, ja que anuncien fets que seran explicats. En aquest sentit esdevenen autèntics presagis que avancen el futur de la protagonista; així, per exemple, en el segon capítol, llegim "quina estupidesa de pensar que el que vindrà d'Amèrica pugui enamorar-se'n" (*AM*, 36). Una relació que comença a confirmar-se a partir de diversos indicis, encara que no hi haja cap consumació. També és un presagi del destí la trama de la novel·la que compra, *Una mena d'amor*, "aquella novel·la amagada que acaba d'una manera cruel" (*AM*, 42), en una línia argumental semblant al desenllaç de la seua vida en el relat de Rodoreda. L'embaràs d'Aloma és contat la primera vegada amb una prolepsi completiva que, segons hem vist, es converteix en repetitiva en les seues posteriors referències. D'aquesta manera, el lector coneix aquest element extern del futur al mateix temps que la resta de personatges, en aquest cas Anna, com a interlocutora d'Aloma, se n'assabenten.

2.3 El discurs. La representació del discurs dels personatges

2.3.1 Formes d'inserció del discurs reportat

La pluralitat de veus en els relats estudiats es fa possible a través de la inserció del discurs reportat, això és, de la veu dels personatges, que completen l'enunciació dels locutors originaris, bé siguen procedents d'un narrador heterodiegètic —distint als personatges— o homodiegètic —identificat amb un personatge—. Aquesta polifonia, fenomen que es produeix en una narració quan dins d'una enunciació se n'integra una altra —el discurs citat—, provoca unes alteracions en les marques de subjectivitat i de deïxi pròpies que evidencien la procedència de la veu dels personatges i del narrador. A partir de les propostes de D. Maingueneau i V. Salvador (1995, 91-114)[109], podem destriar els tres procediments bàsics de manifestar un discurs citat, el discurs directe, el discurs indirecte i el discurs indirecte lliure. Per completar l'estudi, podem observar l'ús concret del monòleg interior, una altra forma del discurs directe, que representa un element estilístic innovador en el panorama narratiu dels anys trenta, al si del corrent narratiu psicologista, un tret que comença a evidenciar l'obra de Rodoreda.

Així, ***Sóc una dona honrada?***, on la veu narrativa procedeix dels dos protagonistes, es construeix amb una alternança contínua de l'estil directe amb l'indirecte. Els protagonistes exerceixen de narradors de les accions d'altres personatges, de manera que l'**estil indirecte**, construït en tercera persona, és el més habitual en les intervencions de la protagonista que actua com a narradora. En ocasions, a partir de la inserció de la marca deíctica de primera persona, s'inicia el discurs directe a través del qual coneixem el discurs citat del personatge locutor.

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, que guien l'alternança de veus entre els personatges, i demostratius, que enllacen amb el tema comentat, tot reforçant la cohesió interna del text[110].

---

[109] Vegeu també les consideracions de M. Josep Cuenca, *Comentari de texts* (1996, 43-44).

[110] Josep M. Castellà en el llibre *De la frase al text* indica la importància dels deíctics 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).

L'ús del **discurs directe** en les seqüències de major intimitat de la novel·la 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[111] 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.[112] 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 llenguatge àgil i natural que facilita la connexió entre el lector i el discurs. 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 paràgrafs, que es deriven a partir de l'anècdota concreta del present. L'escriptora intenta reflectir el pensament intern de la protagonista, de tal manera que la llengua reflectida segueix el seu procés mental; les interjeccions, un dels trets estilístics que més destaca en el text, és un reflex del caràcter col·loquial del discurs.

---

[111] 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)

[112] 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.

Tots aquests elements fan pensar en la proximitat amb el monòleg interior, 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 de *Sóc una dona honrada?*, segons la teorització que Maingueneau i Salvador fan d'aquesta tècnica expressiva[113] 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.

En relació a ***Del que hom no pot fugir***, cal destacar, en primer lloc, el caràcter reportat de la 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 i que es desenvolupa a partir de les formes del discurs directe. 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; com exposen Maingueneau i Salvador (1995, 101), la juxtaposició de rèpliques en el discurs directe permet la identificació dels parlants a partir de la tipografia i el context. I així és, 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.

---

[113] 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 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.

D'aquesta mateixa manera els diàlegs, especialment els plantejats entre els enamorats, són, com en *Sóc una dona honrada?*, sintètics i concrets, amb frases breus i sense a penes sentit. Per tant, Rodoreda, en el **discurs directe**, insereix el discurs reportat sense marques verbals ni personals que identifiquen el parlant, només amb les disposicions gràfiques bàsiques. D'aquesta manera, 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; fins i tot, en diverses ocasions, és possible la desaparició de les separacions espacials pròpies de la distinció de paràgrafs. 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). Cal destacar com en fragments com aquests, no s'hi altera la persona gramatical que locuta, de manera que les marques de la primera persona remeten a dos locutors distints, la protagonista i el seu tutor; amb tot, la possible dificultat de comprensió del text és resolta amb el recurs gràfic de les cometes. És interessant recordar com Rodoreda, en alguns contes posteriors, usa també aquesta tècnica, de manera que insereix discursos reportats enmig de la locució general del relat sense cap indicació verbal ni personal; en aquests casos, marca el segon discurs reportat amb la lletra cursiva, com podem observar en els dos relats 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)

En els fragments esmentats de *Del que hom no pot fugir*, 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, en l'àmbit de l'estil indirecte, esdevé una construcció en tercera persona, a diferència de l'anterior —construït en 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, com podem llegir en la pàgina 44. La integració del discurs reportat amb la tècnica 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)

L'escriptora utilitza el discurs directe per a inserir el discurs reportat quan vol remarcar-lo, 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*)—, agilita la redacció i subjectivitza el discurs, ja que ofereix la selecció particular de la informació que fa el locutor principal. Podem entendre aquest ús alternat com una conseqüència dels canvis d'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. 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 plegat amb la intenció de reflectir el pensament intern del personatge. L'ús del polisíndeton és una conseqüència d'aquest estil expressiu, una bona mostra del qual podem trobar-lo quan la protagonista enllaça mentalment diverses accions; vegem una frase significativa: "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.

Aquests fragments presenten un cert paral·lelisme amb novel·les posteriors de l'autora 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, 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 tres paràgrafs, de la novel·la del 1934 i de les del 1962 i 1966, que exemplifiquen aquesta característica:

> 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. Aquestes formes expressives, entre altres, ens fan pensar, a l'igual que en *Sóc una dona honrada?*, en un possible ús del monòleg interior; malgrat tot, si apliquem també els paràmetres de Maingueneau i Salvador anteriorment referits (1995, 110-114), no es tractaria d'aquest tipus de monòlegs. 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, això és, la totalitat de la història no és absorbida en la consciència del subjecte que monologa. 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 referides a les narracions en primera persona (Prado 1994, 258), 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, doncs, com ho fa Carme Arnau (1979, 38) "d'un fals monòleg interior" que "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)

Cal destacar 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

interrompre l'ordre lògic de les frases, tot inserint un 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, marca 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 del 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:

> 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)

Cal observar, entre altres, la successió de proposicions subordinades substantives 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, conseqüència de la modalització del discurs, és patent en la presència del deíctic de primera persona (*jo*). 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*. 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.

Un dia de la vida d'un home, com les anteriors novel·les, presenta una pluralitat de veus, una polifonia, 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. 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. 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. L'autora insereix el discurs citat del personatge amb una gran diversitat de formes, bé sense utilitzar cap indicació formal o tipogràfica (deduïm la presència d'un discurs reportat a partir de la presència dels deíctics de persona), o bé emprant una citació més completa (cometes, guionets, verbs de locució, etc.). Paral·lelament, també trobem concrecions de **l'estil indirecte lliure**:[114]

> *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)

De la mateixa manera que en el discurs directe hi ha dos sistemes enunciatius: el relatiu al locutor principal —el narrador— i el relatiu al locutor secundari —el

---

[114] Tenim en compte la definició del concepte de Maingueneau/Salvador (1995, 103-108) i de J. Lozano, C. Peña-Marín i G. Abril (1982, 154-156).

personatge—. El primer pren les paraules del segon, després d'introduir-se en la seua consciència, i les expressa com si fossen seues, d'una manera semblant a les formes del discurs indirecte, ja que hi desapareixen els senyalitzadors deíctics de 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, com també per augmentar 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. Podem aplicar la definició dels professors Maingueneau i Salvador (1995, 107) sobre el discurs indirecte lliure, ja que permet restituir la subjectivitat lingüística i integrar les paraules citades en el fil de la narració. 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 que hem marcat amb la lletra cursiva pertanyen a l'esfera del discurs indirecte lliure que 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 l'ús del **monòleg interior** com a concreció del discurs directe, hem de descartar, a l'igual que en les novel·les anteriors de l'autora, la seua presència. En aquesta ocasió és més evident, ja que no hi ha gairebé cap moment en el qual s'excloga un narrador que considere els personatges des de l'exterior. Alguns fragments, que intenten reproduir els mots de la consciència individual

de Ramon Rampell ens aproximen a l'estil esmentat. La pèrdua de la independència deíctica limita el possible reflex del pensament del protagonista; 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.

Per la seua banda, una part significativa de la inserció de textos reportats de la novel·la del 1936, ***Crim***, presenta una procedència ben diversa; malgrat tot, hi ha un ús preferent per les formes del discurs directe i indirecte. En el cas dels fragments construïts segons el **discurs directe**, podem destriar fàcilment l'existència d'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). 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. Aquesta característica, especialment quan es tracta de diàlegs entre dos enamorats, és una constant en les anteriors novel·les de Rodoreda que hem analitzat, on 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. 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, on 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.

Amb tot, les intervencions del narrador presenten un ús més habitual de les formes 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. 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. Aquest és un recurs força emprat en la novel·la 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. Accio-na 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)

Cal observar 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.[115] Així mateix, cal destacar 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:

---

[115] 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).

> Rosa i Violeta Balba són bessones com ja hem avançat.[116] [...] Les plomes, de color diferent, són l'únic distintiu que permet de diferenciar-les. Violeta la 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 s'ofereixen les paraules directes de les protagonistes de l'escena.

La pluralitat de veus d'***Aloma***, com en *Un dia de la vida d'un home*, es manifesta a través de l'alternança entre el discurs indirecte —majoritari al llarg del text— i el discurs directe —localitzat en els diàlegs dels personatges. El discurs reportat dels personatges se situa, doncs, en l'òrbita del **discurs directe**, en fragments on hi ha un únic sistema enunciatiu, després dels fragments on el narrador constitueix l'altra veu narrativa que provoca l'evolució de la història en el discurs. El locutor heterodiegètic és el responsable dels mecanismes d'introducció del discurs reportat, amb els verbs introductoris, encara que sovint, com hem destriat en els textos anteriors de l'autora, els diàlegs s'insereixen sense cap delimitació de la locució del narrador. Pensem, per exemple, en els fragments on Aloma i Robert manifesten progressivament el seu amor (*AM*, 129-130). Rodoreda construeix fragments semblants en els seus primers cinc relats on desapareixen els verbs introductoris dels parlaments dels personatges, fins i tot en novel·les amb un narrador heterodiegètic com les tres últimes (*Un dia de la vida d'un home*, *CM* i *Aloma*), la qual cosa provoca una acceleració en el discurs que intenta reflectir la parla entre dos enamorats. Aquesta agilitació del discurs ve reforçada per la brevetat de les frases atribuïdes als personatges. La

---

[116] 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 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.

introspecció de la veu narrativa del narrador en la ment dels personatges provoca que sovint el seu discurs manifeste l'estructura anteriorment referida en fragments procedents de la seua veu, on desapareixen igualment els verbs introductoris, encara que no apareixen els deíctics propis del discurs citat propis d'una situació de discurs directe; vegem un exemple corresponent a un moment de gran tensió en la història, la consumació de l'acte sexual dels dos protagonistes (*AM*, 135). La comparació amb l'edició del 1969 també aporta un tret interessant, ja que la desaparició del discurs citant, el corresponent al narrador, en aquests fragments, no s'esdevé en la segona versió de la novel·la. Rodoreda optà per construir un discurs menys explícit i més delimitat, on no hi hagués confusió de veus narratives. Així, en el primer exemple, el text resultant és el següent:

—Anem a seure? —li va dir Robert.
—Què li deu haver passat a Joan?
—No hi pensis. Quan el veurem li farem una cara nova. Aloma...
—Què?
—Fas bonic, avui.
—Només avui?
El va mirar i li van venir ganes de riure.
—I sempre —va dir Robert tornant-li a agafar el braç.
—Ah!
(*Aloma* 1969, 73-74)

En el segon cas destriat, la confusió entre les veus narratives es resol amb la delimitació concreta del discurs directe, per la qual cosa Rodoreda alterà les estructures sintàctiques breus anteriors i les integrà en frases més llargues que acompanyen les dues locucions de la protagonista:

> A poc a poc, com indecisa, una paraula li va pujar ran de llavis i li va fer venir ganes de plorar. «Noia.» Es va quedar una estona quieta mirant a terra. Després es va ajupir, va agafar la camisa i va plegar-la. Estava molt cansada i els ulls se li tancaven. Es va girar d'esquena a la llum... «És l'olor d'aquestes flors...». (*Aloma* 1969, 76)

No obstant això, alguns diàlegs que no tenien cap indicació del discurs citant en la primera edició de la novel·la, es mantenen idèntics en la segona versió.[117] Per contra, hi ha alguns exemples on l'aparició de verbs introductoris és una realitat en la novel·la del 1936 i que desapareixen posteriorment:

[117] Així ho podem observar en la pàgina 35 de la novel·la del 1938 i en la pàgina 20 del text del 1969.

> Ara són prop de les sis —*va dir-se interiorment.*— Li ho confirmà un òmnibus rabent que anava a recollir quitxalla a l'escola. —Cal que cuiti si no vull trobar tancades les botigues. Com si no hi hagués pogut anar Anna... A ella, no la tragueu de casa. Tot l'amoïna i la mareja. Què li devia trobar el meu germà per a enamorar-se'n? Només que és bona. Quan no rondina, és clar. (*AM*, 16)

> Eren gairebé les sis i si volia trobar obert havia de cuitar. Li feia una gran il·lusió de comprar-se les cortines, però sempre havia tingut vergonya d'entrar en una botiga on no la coneguessin. Per què no hi havia anat Anna a comprar-les-hi? Anna no volia sortir mai: tot l'amoïnava i la marejava. Era molt pesada i segons quins dies no podia aguantar-la. Què li devia haver trobat el seu germà? (*Aloma* 1969, 11)

Es tracta d'expressions del discurs citant que localitzen la locució de la protagonista en el seu interior, la qual cosa converteix el primer paràgraf en un cas de discurs directe; en el segon fragment, a causa de la seua desaparició, Rodoreda construeix un discurs indirecte lliure. Aquesta és la principal diferenciació entre les formes d'inserció del discurs reportat del personatge entre les dues versions de la novel·la: l'opció per les formes del **discurs indirecte lliure**, en detriment de les del discurs directe, en la novel·la del 1969. No obstant això, podem destriar diverses ocasions en què l'autora optà el 1936 per reportar la veu dels personatges dins del discurs citant del personatge, com en l'exemple següent: "S'odia per culpa dels mals pensaments. És per als vells que són fetes les comoditats. Després, anar dins d'un auto, és avorrit. No veus res. No sents ningú. Només algun pobre que no menja *t*'acompanya amb el seu odi... Com aquell paleta que l'any passat els va tapar la gotera" (*AM*, 19). El deíctic de persona marcat indica la presència del segon sistema enunciatiu característic de les formes del discurs indirecte lliure. Cal observar com, d'aquesta manera, el narrador conserva el control del discurs alhora que es transporta dins del personatge, una tècnica que es manté en la segona versió de la novel·la (*Aloma* 1969, 12). En l'inici del capítol seté també hem pogut destriar un paràgraf on, dins del discurs indirecte del narrador, hi apareix la segona veu corresponent al discurs reportat:

> I es tira al llit, de cara contra el coixí, que abraça. Se sent feliç, *avui*. Plena d'alegria. Sempre hauria d'ésser així. Què *tinc avui* que *ahir* no tenia? Doncs també *podia* ésser feliç ahir i ho *hauria* d'ésser demà i sempre. Tots *m*'estimen. Ells. El nen. Ell... La vida és la cosa més bonica que existeix. Què *faria* per a esbravar aquesta alegria? Alegria del sol, del matí, de l'aire, de les parets, lletges, però amigues. (*AM*, 90)

I la seua equivalència en el text del 1969:

> es va tirar al llit d'un bot i va abraçar el coixí. Es sentia feliç i no sabia per què. «Què tinc avui que ahir no tingués?» Potser l'estimaven tots: el nen i els altres. La vida era bonica i no sabia com esbravar aquella alegria que li devia venir del sol, de l'aire, d'aquelles parets lletges, però tan seves. (*Aloma* 1969, 50)

Cal observar com, a partir del primer deíctic temporal (*avui*), comença a introduir-se el segon sistema enunciatiu procedent de la ment del personatge, una segona locució que es concreta en la forma verbal de la primera persona (*tinc*), amb les delimitacions temporals del present i del passat de la història (*avui / ahir*). La frase següent ofereix novament el discurs citant del narrador, amb l'ús de la tercera persona (*podia / hauria*), encara que tot seguit reapareix el deíctic de la primera persona (*m'*estimen), per acabar finalment el fragment amb la restitució de la tercera persona narrativa (*faria*). Per contra, en la segona edició de la novel·la, la delimitació entre els plànols enunciatius és més clara: es marca el discurs reportat amb les formes de l'estil directe, que incorpora en aquesta ocasió marques tipogràfiques. El narrador reporta els pensaments del personatge però sense manifestar, amb els deíctics, el segon sistema enunciatiu. En altres ocasions, aquest joc de veus és suprimit completament per l'autora en la segona versió; així, mentre que en la primera edició, el discurs indirecte lliure permet al lector conéixer la locució del personatge dins del discur indirecte dirigit pel narrador, com en l'exemple de les frases següents: "Té raó que una vegada ho vaig dir, això de no casar-me. Com li diré que no era una cosa sentida profundament? No és això el que l'amoïna" (*AM*, 209), que en la seua equivalència de la pàgina 115 de l'*Aloma* del 1969, no es fa cap referència. En general, Rodoreda usa en la primera edició el discurs indirecte lliure per a introduir el pensament desordenat de la protagonista; en la seua rescriptura posterior, amb la voluntat d'agilitar el text resultant, deixa aquest tipus de fragment, situats en l'òrbita de les catàlisis, que no aporten cap avanç la història. En el seu lloc, el text que ara estudiem manifesta una preferència significativa per l'ús de les formes discursives del monòleg interior. D'aquesta manera, nombrosos fragments del relat estan absorbits per la consciència del personatge que monologa, encara que normalment apareixen sota la forma del discurs citant, això és, de la tercera persona narrativa. Vegem un exemple representatiu:

> Li sembla que no es troba bé. Són molts dies de perdre nits. Per bé que al matí dormi, no és igual. Sent que els polsos li bateguen. L'aixeta del bany degota... Clic, clic, clic... Si la claror fos morada, el món seria horrible. És el color més lleig de tots. En canvi el del cel, quan es fa de nit, és màgic. [...] La vida, per a les dones,

és fer el menjar, netejar la casa... Els homes... El meu germà és un pobre home. [...] I quest que ha vist tant de món, què n'ha tret, de la vida? No és pas gaire animat. A l'últim hauré d'ésser l'única persona alegre de la casa: per a no asfixiar-me. (*AM*, 81)

La consciència del personatge provoca la construcció d'un text on podem localitzar elements lingüístics vinculats amb l'oralitat, com la inserció d'el·lipsis, la superposició de plànols d'intel·ligibilitat, l'ús d'onomatopeies, etc., encara que el fet més destacable és l'aparició dels deíctics de la primera persona que subjectivitzen completament el text (el *meu* germà) i que situen definitivament el fragment en l'àmbit de la locució de la protagonista. En altres ocasions, les formes lingüístiques que trenquen les restriccions habituals del llenguatge formal són molt més evidents:

Llàstima? No n'ha de fer, de llàstima! [...] Aconsegueix de trobar-se més digna de plany que en veritat no creu. Prou! És que no *tinc* alegria de sortir encara que la son sigui forta? Sí! Molta! Doncs ja no cal pensar en res més. (*AM*, 104)

Cal ressaltar l'ús aïllat de formes deíctiques de la primera persona que subjectivitzen el discurs resultant, com la forma verbal *tinc* del primer text. Així mateix, les interrupcions de les frases i l'ús d'exclamacions i d'interrogacions manifesten la voluntat de l'autora per reconstruir els dubtes interns de la protagonista. Amb aquestes formes lingüístiques, el lector extrau bona part dels trets psicològics d'Aloma, un personatge que es manifesta insegur i excessivament sensible per davant de qualsevol canvi del seu entorn, d'una manera semblant com llegim en el monòleg interior següent:

I si Joan els hagués deixat perquè... És clar. Ella, com un albat, no hi pensa fins ara. [...] Si avui li deia que l'estima... Oh! Tremola tota d'inconegudes emocions. Ara, ara n'heu esment. Joan sempre li ha parlat amb interès del foraster (que és un bon xicot que mereix més sort que no té). No és això a posta per a interessar-la? (*AM*, 129)

Fins i tot, en aquest paràgraf localitzem un tercer plànol de locució, corresponent al del germà de la protagonista, la qual cosa reflecteix amb una major naturalitat la veu narrativa procedent de l'interior del pensament del personatge. En el desenllaç de la novel·la, l'ús del monòleg interior s'incrementa, amb l'efecte immediat de l'augment de la tensió emotiva, ja que l'escriptora reporta amb gran precisió el desenvolupament de l'interior de la protagonista a mesura que s'avança la fi de la història:

I encara això! Se sent sola, acorralada. [...] ¿per què, segur de la negativa, li ha fet repetir el prec a ella? ¿Què creia o què inventava? Se sent ferida en el més profund

de la seva ànima i voldria ésser lliure de sentits. Ésser fulla i que vingués el vent. Tot, tot comèdia! [...] I ella? Més baixa que tots, més repugnant que els altres. Déu? No se sent amb cor de barrejar-lo a llurs misèries. (*AM*, 190)

L'ús d'interrogacions retòriques, formulades sense cap intenció d'obtenir una resposta, manifesten els dubtes de la veu locutiva, encara que les expressions se situen en l'àmbit de la veu citant, la del narrador. Un dels fragments amb major concreció de la tècnica esmentada és el desenvolupat a la fi del capítol XVII, on la superposició de diversos nivells de pensament reflecteixen el patiment de la jove. Si comparem els fragments corresponents de la segona edició de la novel·la, podem veure com Rodoreda reduí considerablement aquests fragments; igualment, també suprimeix els deíctics que possibiliten l'aparició del segon plànol enunciatiu. Els fragments de monòleg interior localitzats en el text analitzat sovint es convertiran en formes del discurs indirecte lliure, on la veu del narrador recuperarà el control de l'avanç de la història. Per tant, segons hem vist, en aquesta última novel·la, podem afirmar l'existència de fragments de monòleg interior on es reporten d'una manera directa els pensaments del personatge, encara que sovint es concrete amb una veu narrativa de tercera persona.[118]

2.3.2 Formes lingüístiques de l'oralitat en el discurs literari

La localització de figures lingüístiques pròximes a l'oralitat en el discurs citat dels personatges és un fet constant al llarg de la producció narrativa d'una autora que busca des dels seus orígnes, com gran part dels escriptors forjats al si del psicologisme, el desenvolupament versemblant de la història i la proximitat amb el lector. 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). L'anàlisi de la presència de l'oralitat dins d'un text escrit ofereix, sens dubte, noves dades per a l'estudi del discurs literari. És clar que la presència d'elements lingüístics vinculables al registre oral[119] "condiciona

---

[118] Hi ha, per tant, un acompliment de les tres funcions marcades per Maingueneau i Salvador (1995, 110-114) en el monòleg interior, encara que la veu narrativa siga la del narrador, ja que en aquests fragments la història avança segons la consciència del subjecte que monologa la seua pròpia actuació.

[119] 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

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 *Sóc una dona honrada?* 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.[120] L'existència d'elements de l'oralitat en un discurs escrit literari[121] 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, en relació a *Sóc una dona honrada?*, podem destacar l'ús d'enumeracions sintàctiques que manifesten l'ordenació característica del llenguatge oral.[122] 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. [...]

---

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).

120 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, 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.

121 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).

122 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).

> 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 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. 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: "Ai!, ai! ai!, com m'he embolicat." (*DH*, 138)

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.

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). Amb tot, 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 dels principals recursos vinculats a l'oralitat de la comunicació lingüística[123]; 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[124], on la successió ascendent de les paraules creen un moment de tensió conceptual. 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.

---

[123] Diversos autors ho assenyalen, entre els quals podem destacar Lluís Payrató (1988, 71-72) i Vicent Salvador (1989, 23; 1990, 203).

[124] Hem tingut en compte l'explicació del concepte que fan Oriol Dauder i Oriol Giralt en el *Diccionari de figures retòriques* (1995, 47-48).

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 consciència 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). Com veiem les el·lipsis narratives són conseqüència de la precipitació pròpia del discurs oral, un element que conviu amb el discurs escrit en aquesta novel·la. Al mateix temps, la seua existència possibilita l'encavalcament de discursos de diferents continguts, motivats pel caràcter oral de l'exposició.

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; en l'exemple 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 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: "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). D'aquesta manera, 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 no porten el nom com a títol, ja que són fragments monologats per l'única veu narrativa del discurs on podem trobar alguna irregularitat en la seua estructuració, ja que el capítol que s'inicia en la pàgina 46 té 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). No obstant això, malgrat la voluntat explícita de l'autora en el pròleg de la novel·la 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. 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.

Pel que fa a ***Del que hom no pot fugir***, la narració en primera persona afavoreix l'existència d'elements lingüístics vinculats al registre oral. La seua presència és evident en diverses estructures sintàctiques i es concreta en formes lèxiques singulars, com és el cas dels eufemismes, uns mots 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). Amb tot, cal destacar la presència d'estructures sintàctiques, com l'enumeració, com un dels trets més significatius de l'oralitat del discurs analitzat. Les distintes enumeracions existents al llarg del text reforcen el seu paper orientador del text amb l'ús de repeticions que distribueixen els continguts exposats, així, en les descripcions que fa la protagonista del món exterior, sovint hi ha mots repetits que reforcen el sentit originari; 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.".

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 substantives (*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 planificació del discurs[125] (*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

[125] Així ho entén Lluís Payrató 1988, 71-72.

l'atenció del lector al potenciar el dramatisme de l'exposició. La inserció d'interrogacions i d'exclamacions hi és força nombrosa, fins i tot en situacions menys tenses com l'analitzada; podem observar 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", crida "*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.

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, ja que l'autora intenta reflectir el desordre lògic d'aquest tipus de llenguatge; en primer lloc, les frases sovint s'interrompen de forma que 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. 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 situacions d'immediatesa comunicativa;[126] 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, mostren perfectament els desordres mentals causats per la malaltia psíquica. Rodoreda intenta dotar de versemblança els parlaments dels seus personatges, per la qual cosa hem d'entendre en aquesta línia l'existència d'elements de l'oralitat en la novel·la. Així, el model de llengua de la Cinta, a causa del retrocés mental que li provoca la malaltia, s'assembla a la parla dels infants.

L'el·lipsi sovinteja en les interlocucions de la protagonista, fins i tot en les descripcions externes, en un intent de reflectir un llenguatge natural i espontani,

---

[126] Aquesta és una de les característiques que Lluís Payrató observa com a més evident del discurs oral (Payrató 1988, 71-72).

propi del discurs oral. 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. 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 assenyalats reflecteixen la subjectivitat del locutor de la frase —la padrina de la Cinta que la descriu quan era petita—.

La creació d'una llengua pròxima al model oral, amb voluntat de ser natural i pròxima al lector, aboca a l'autora a inserir diverses situacions que creen humor, un element pràcticament innovador en la literatura en prosa de l'autora que no era gairebé present en la novel·la anterior. 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 mateixa 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). 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, com és el cas de la imatge que rebem de la padrina del molí que "té vuitanta anys; al rostre 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).

A banda dels eufemismes citats anteriorment, 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 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). És també significativa 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~~[127]" (*HNF*, 92), etc.

En l'anàlisi dels trets anteriors d'***Un dia de la vida d'un home*** 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. Rafael Tasis (*1934*) ressalta la "naturalitat del llenguatge col·loquial" i la "vivacitat dels monòlegs que fan marxar la narració a un ritme ràpid i continuat.". 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 en *Un dia de la vida d'un home* l'ús d'enumeracions sintàctiques que enllacen idees a partir de la juxtaposició i del polisíndeton. 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, un recurs que agilita la lectura i que facilita l'expressió dels pensaments del protagonista.

D'altres ocasions, l'estructuració del text en fórmules conversacionals provoca fins i tot la utilització d'indicadors visuals tipogràfics, com els indicadors visuals de "FARMÀCIA" (*UD*, 118) que trenquen la linealitat tipogràfica del relat. 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 en la novel·la és l'existència d'el·lipsis; ens referim a les omissions d'informació fetes

[127] L'autora assenyala en l'original aquesta paraula en cursiva per reflectir l'ús denotat de la seua significació.

pel narrador. Aquesta estratègia intenta reflectir la precarietat del control a què moltes vegades el parlant —en aquest cas, el pensament del personatge a través de la veu del narrador— 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 donar pas a imatges successives. 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 feliç. Li cal ésser feliç." (*UD*, 95), on la introducció del narrador en la consciència del personatge 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.[128] I és que l'autora contrasta diverses formes d'un mateix mot per tal de ressaltar la seua significació:[129] "Jo no crec, tot i ~~enganyar~~, que ~~enganyi~~ la meva dona. El

---

[128] Anteriorment hem esmentat la funcionalitat simbòlica del xiulit en la novel·la, com un fet que possibilita el retorn del protagonista a la infantesa.

[129] Observem-hi que el mot emfasitzat ha estat destacat en la mateixa edició amb la lletra cursiva.

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), 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[130], 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 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. Fins i tot, hi ha una expressió pròpia de les històries populars, que anteriorment havíem detectat (*UD*, 29),:[131] "*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, que reprodueixen, en boca del locutor principal, les paraules i els pensaments del personatge amb la major perfecció possible, un fet que provoca la deformació gràfica algun dels sons més impactants. En l'exemple "Barrabum!... Patarrum!... Barrabum-bum-bum-bum!!!!!" (*UD*, 182), 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 i que *casualment* li dóna nom, Ramon *Rampell*. 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), 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. I és que l'humor és present en el desenvolupament general de la novel·la des de les

---

130 Així ho entén Payrató, 1988, 72.

131 Les formes lingüístiques de les rondalles van ser practicades per la mateixa autora en aquesta època en els contes infantils del periòdic *La Publicitat*. En la bibliografia final hem citat aquestes col·laboracions de l'escriptora.

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); observem com narra el locutor principal els dubtes de la jove en el moment previ de la cita:[132] "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.[133] 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 es proporciona 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 imatge que també és present 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."[134]. 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

---

[132] En general, l'encontre dels dos enamorats té un tractament força còmic; observem 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).

[133] Òbviament s'hi refereix a les lectures sobre relats *rosa* que semblen del gust de la protagonista.

[134] "Una alarma", *Antologia de contes catalans*, vol. II, Barcelona, Ed. 62-"La Caixa", 19862, pàg. 126.

literatura realista és ben pròpia dels narradors assenyalats del grup de Sabadell.[135] 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[136]. 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.

D'igual manera, hem observat en l'anàlisi de ***Crim*** una voluntat explícita per aproximar el text resultant al lector, tot oferint sempre que ha estat possible els pensaments i les reflexions dels personatges. Cal 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.[137] 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.[138] D'igual manera 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). Observem l'acabament interromput pels punts

---

135 Vegeu J. M. Balaguer "Francesc Trabal i la paròdia de la novel·la" (1996, 67-87).

136 Aquest comentari està inclòs en l'edició actual de la novel·la feta per Quaderns Crema l'any 1987.

137 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.

138 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 reflecteixen l'interés per localitzar la jove desapareguda, de tal manera que s'intensifica el mot clau *Rut*.

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,[139] 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 *Crim* ofereix en diverses ocasions situacions que manifesten l'espontaneïtat dels locutors, tant pel que fa als personatges com al mateix narrador. L'espontaneïtat del text oral es concreta, segons Lluís Payrató (1988, 71-72), en dues 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. D'aquesta manera, podem trobar comentaris expressius —com per exemple "Però ah! que a Marià un record l'emplenava de paüra" (*CM*, 13)—, que denoten la subjectivitat del locutor cap al missatge transmés. 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. El narrador introdueix així contínuament exclamacions o expressions que demostren la seua reacció envers l'acció explicada. 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.

---

[139] 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.

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 fan no resolen el problema. 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). L'autora reprodueix fins i tot les interrupcions brusques del text imprés, de la mateixa manera que succeeix en els textos orals:[140] "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. 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.

Òbviament els parlaments dels personatges tenen unes característiques semblants; hi ha el·lipsis o trencaments dels enunciats, hi ha frases fetes o expressions populars, hi ha un ús de l'èmfasi com una forma de reforçar algunes idees expressades, hi ha estructures paral·leles construïdes a semblança de les narracions orals, 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. 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.

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. Aquest tractament és aplicat a les descripcions dels personatges; el prehistoriador Camp Gimpoma, després d'observar Xun-Li,

---

[140] En l'estudi "Els registres orals" (1987, 208), V. Salvador destaca la funcionalitat de les el·lipsis narratives en aquest tipus de discurs.

pensa que "seria Neanderthal pur si tenia el mentó més sortit i el front més estret." (*CM*, 20). 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. Les aparicions dels personatges de Rodoreda també tenen un cert tractament còmic, com és el cas del secretari de l'escriptor que apareix a escena pràcticament nu, tan sols amb 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, 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.

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: "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 intranscendent em decep." (*CM*, 93). Des del plantejament inicial de la desaparició de Rut, la ironia impregna gran part de les intervencions dels personatges que col·laboren amb el muntatge de l'escriptor; així el criat xinés, interpel·lat pels altres protagonistes, diu que "El mistel*i* és el peb*l*e de la vida" (*CM*, 21). 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 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. 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 són, sens dubte, un recurs per cridar l'atenció del receptor. 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. (*El collar de la Núria*, 23)

A l'igual que en els textos anteriors, en la veu narrativa d'***Aloma***, hi ha una quantitat considerable d'elements lingüístics relacionables amb el discurs oral que obeeixen, en gran mesura, a la voluntat de reflectir els pensaments del personatge. La llengua reforça la versemblança i la proximitat de la veu del personatge —en l'òrbita de la història—, en la realització del discurs. És evident que aquestes formes són més paleses en els fragments construïts amb l'estil directe, que reflecteixen la veu dels personatges. Amb tot, el nostre interés se centra en les figures d'oralitat situades en la veu del narrador heterodiegètic, localitzades normalment en fragments redactats com a discurs indirecte lliure. Així, en primer lloc, destriem l'ús d'enumeracions sintàctiques: "Salta del llit i va a la finestra. Quin sol! Els arbres lluen. El xàfec ha fet noves les plantes. Les teulades d'allà baix. Les cols del camp proper." (*AM*, 32). Les enumeracions permeten les descripcions d'espais, des de la focalització del personatge, d'una manera senzilla i completa, que recorda la visualització de la càmera cinematogràfica. L'enllaç d'idees s'aconsegueix amb altres ocasions amb l'ús

del polisíndeton, un recurs estilístic més habitual en obres posteriors de l'autora que agilita el discurs: "Viuen allunyats davant dels altres, *i* aquesta dissimulació per part d'ell, incapaç d'un gest d'home *i* de dir davant de tots que l'estima amb amor veritable [...]. *I* ara només mancava això d'haver de demanar-li diners. [...] *I* parla clar a Robert." (*AM*, 189). Amb una funcionalitat distributiva semblant, hem de citar la creació d'anàfores o d'estructures sintàctiques paral·leles: "S'arraulia: cada cop més insignificant. [...] S'aturava indecís: aixecava el cap i una pota davantera." (*AM*, 13). D'aquesta manera, a l'igual que amb les enumeracions, Rodoreda crea una estructura organitzada que agilita la seua lectura. També podem localitzar, com en textos anteriors, paraules aïllades o frases breus que organitzen visualment el text: "El tren.", "Ja són fora." (*AM*, 117). Les el·lipsis són constants també en la formulació de les descripcions, que responen a les impressions de la protagonista: "Troba l'estació horrible. El rellotge. Les andanes acabades de regar. Les vies lluents. Les xifres: I, II, III." (*AM*, 117). Les interrupcions del discurs, un fet habitual en la parla oral, sovintegen un text que cerca la naturalitat expressiva en tot moment; així, és fàcil trobar en la novel·la expressions inacabades com "Badar..." (*AM*, 18) o "Com fugiria..." (*AM*, 19), situades en la locució del narrador, encara que evidentment focalitzades per la protagonista. Així, en l'expressió del discurs indirecte és possible trobar paraules aïllades, producte de la supressió d'elements procedents de la història; és interessant observar com en la segona edició de la novel·la, Rodoreda substitueix bona part d'aquestes el·lipsis internes de l'expressió del narrador. A tall d'exemple, podem veure els dos fragments següents corresponents a la descripció que la protagonista fa de les Rambles, segons les dues versions del text:

> Rambles avall, quin somni! Les parades de les flors, sobretot. [...] Quin pom de clavells vermells dins d'una galleda! I roses de seda. Les darreres violetes. Ginesta blanca: branques senceres. Roses, roses, roses! Sant Jordi és a tocar. Quantes flors. Ràbia! De no poder-ne comprar. Diners! Quants d'estalvis per a poder adquirir una mica de roba per a unes cortines de la seva finestra! Ràbia! Dins d'un cotxe molt llarg passa una senyora amb tots els cabells blancs. Ves si no podia ésser per a una noia jove tot aquest luxe... S'odia per culpa dels mals pensaments. (*AM*, 19)

> Se'n va anar Rambla avall. Les parades estaven atapeïdes de flors. A la primera hi havia galledes amb clavells vermells, rams de ginesta blanca, les últimes violetes. I moltes roses; més boniques que les del seu jardí. Sant Jordi s'acostava. Li va fer pena no poder-ne comprar. Havien d'estalviar molt i mai no podien arribar a tenir les coses que els feien més falta. Va veure una senyora amb els cabells blancs i la

cara desfeta a dins d'un cotxe molt llarg. Per què no havia de ser per a una noia, tot aquell luxe? Li va fer angúnia el que acabava de pensar. (*Aloma* 1969, 12)

En general, l'edició del 1969 suprimeix les interrupcions brusques del discurs, encara que no omet els trets fonamentals del registre oral que sí són presents en la primera edició. Així, en totes dues edicions localitzem fàcilment frases exclamatives que manifesten els sentiments de la protagonista, com també les distintes interrogacions retòriques, que caracteritzaven el discurs indirecte lliure present en molts fragments de l'obra. Gran part de les exclamacions i de les expressions directes de la protagonista que són en els parlaments del narrador de la novel·la original —dins del marc del discurs indirecte lliure—, desapareixen en la revisió de l'escriptora, tot integrant-se en el plànol enunciatiu del narrador —dins del marc del discurs indirecte—; vegem una comparació representativa:

Del calaix surten retrats de tota mena. ¿Qui és aquesta? No li agraden les fotografies que fan riure. Perd el respecte a tothom i li desplau. Aquesta representa un nen: la cara bé ho és, i el pentinat. Malgrat tot, duu una camisola plena de puntes i un llaç a una espatlla. Ah, és el seu germà. Al llom ho diu. Ella és aquesta que sosté un pom de flors artificials a la mà. Quin tip de riure! (*AM*, 37)

Quan va ser a dalt va treure un feix de retrats del calaix de la calaixera, es va asseure i se'ls va posar a la falda. N'hi havia molts que ni sabia de qui eren. El nen, de bolquers. La cara no havia canviat gaire; potser no tenia les galtes tan rodones. Portava una camisona molt curta i un llacet a cada espatlla. El seu germà gran, quan tenia deu anys, amb la cara bonica. Un d'ella, amb un ram de flors a la mà. (*Aloma* 1969, 21-22)

De la comparació podem deduir la voluntat de l'autora per augmentar la precisió del discurs ("un feix de retrats" en lloc de "retrats de tota mena"), alhora que elimina concrecions imprescindibles o poc versemblants per l'observació de la protagonista ("un ram de flors" en lloc d'"un pom de flors artificials"). Les exclamacions i les interrogacions, procedents de la veu del personatge, desapareixen. Malgrat tot, els elements lingüístics vinculats al registre oral també hi són; ens referim especialment a la manifestació de la inseguretat pròpia del discurs parlat que provoca l'enunciació d'expressions del tipus "que ni sabia de qui eren" o "potser no tenia". La supressió o el·lipsi de components lògics de l'oració també és present en la frase "El nen, de bolquers". En definitiva, hi ha diverses modificacions entre les dues versions que afecten alguns trets orals del discurs citant, encara que aquestes variacions doten al text d'una major naturalitat i versemblança, de manera que el discurs resultant s'hi acosta encara més a la llengua parlada del personatge. Hi ha, per tant, el canvi d'uns trets

vinculats amb el registre oral per uns altres, sense que el resultat afecte el caràcter parlat del text.

Un altre element comú a les anteriors obres és l'emfasització d'algunes expressions a partir d'una gradació semàntica. D'aquesta manera, l'autora destaca la funcionalitat simbòlica d'algunes imatges per al desenvolupament emocional de la protagonista: "Un crit de dolor i una paraula: Bèstia! / Una paraula només: única. Una paraula només, que és com una deslliurança" (pàg. 194). Aquestes gradacions explicatives desapareixen en l'*Aloma* del 1969, una supressió que col·labora en l'agilitació del text resultant, de manera que el resultat de les frases següents esdevé una única exclamació "Bèstia!" (*Aloma* 1969, 107), amb què tanca el capítol. Com en els textos anteriors de l'autora, és també habitual localitzar frases fetes que són fàcilment identificables per al lector d'aleshores, com també expressions pròpies de la ingenuïtat de la protagonista adolescent. Així, gran part dels comentaris que Aloma fa al llarg de la novel·la, com assenyala Carme Arnau tot comparant les dues versions de la novel·la (1979, 202), despareixen en la segona versió, ben al contrari de la resta d'elements vinculats amb l'oralitat. Observem la transformació d'un fragment d'expressió íntima de la protagonista en els dos textos:

> No veia res, submergida en quimeres més reals que no els viatgers que entraven. El seu perfil graciós (ella no ho sabia) era reflectit a la finestreta. Somreia de la pròpia gosadia. Era la primera vegada que feia una cosa d'amagat. Verament (això li dolia) calia pensar que no podria llegir el llibre al jardí, cara al sol, al banc enteixinat de morera. (*AM*, 23)

> Pensava en tot el que li havia passat. Va acostar la cara al vidre de la finestra i es va mirar. Les mans li tremolaven una mica. Era la primera vegada que feia una cosa d'amagat i li dolia pensar que no podria llegir el llibre al jardí, asseguda en el banc, sota les branques de la morera. (*Aloma* 1969, 14)

Cal ressaltar la desaparició de mots que cerquen l'emotivitat envers el personatge, com "perfil graciós", o manifestacions de la innocència adolescent, com "somreia de la pròpia gosadia", encara que en altre casos, com en "feia una cosa d'amagat", sí es mantenen. Igualment, cal destacar l'ús de diminutius en la primera versió ("finestreta"), un element que subjectivitza encara més el discurs resultant. Observem que, al mateix temps que Rodoreda elimina en la segona edició alguns elements de subjectivització del discurs, també elimina mots més complexos, tot optant per les solucions més quotidianes; així elimina paraules com "quimeres" o "verament". Carme Arnau destaca aquests canvis, tot indicant que "observem una evolució que desemboca en la senzillesa, amb una tendència

a suprimir-hi tot el que pot ser o semblar massa literari, i substituir-ho per un llenguatge més planer i, en definitiva, més col·loquial" (Arnau 1979, 201).

2.4 La veu narrativa: els narradors

En l'anàlisi de la perspectiva narrativa hem aplicat la proposta sistematitzadora que Gérard Genette creà sobre l'estudi l'obra de Marcel Proust *A la recerca del temps perdut* en *Figures III*, on diferenciava els conceptes de mode i veu narrativa per tal d'abordar d'una manera més exacta la comunicació final de les obres literàries, tot distingit entre les figures del focalitzador i del narrador. 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).[141] Atenent als estudis de Genette sobre la veu narrativa, com també les altres aportacions sobre la figura del narrador d'altres crítics posteriors, hem pogut fer les constatacions pertinents sobre les cinc novel·les de Mercè Rodoreda, amb la intenció final d'observar els trets evolutius dels narradors d'aquests relats.

En relació a la veu narrativa de la primera novel·la, els comentaris de Pere Estrany al diari de l'època *L'Opinió* (text reproduït en l'edició de *Del que hom no pot fugir* de l'any 1934) avancen l'originalitat de la seua veu, després d'afirmar que "pocs autors saben combinar una desimboltura com la senyoreta Rodoreda amb la recerca de vitalitat per a llurs personatges". Montserrat Casals, en la biografia sobre l'autora, també s'hi refereix (1991a, 80-81), tot assenyalant aquest aspecte com un dels més innovadors de ***Sóc una dona honrada?*** Emilie L. Bergmann en el llibre *Double Minorities of Spain* afirma que "*Sóc una dona honrada?*, wich 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. A més, aquesta veu narrativa és doble, tot corresponent als 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

[141] Hem tingut en compte igualment les concrecions dels termes fets per Yves Reuter en *L'analyse du récit* (1997, 39-60).

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 dels quals 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.

El **contracte narratiu**[142] establert per l'escriptora s'hi estableix amb una veu narrativa concreta que guia el discurs narratiu de *Sóc una dona honrada?* que, segons la proposta de Genette (1972, 298-306), si observem la relació del narrador amb la història, correspon a 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 reporta. Aquest tipus de narrador correspon a l'anomenat per Norman Friedman com a *jo protagonista* (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[143]. 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),[144] 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 la procedència de la veu narrativa és també doble i, per tant, podem parlar d'un narrador intradiegètic homodiegètic mòbil, segons siga Teresa o el jove passant qui materialitza la veu narrativa. Les dues veus narratives presents a la novel·la possibiliten el desenvolupament de la història, sempre sota el seu control, amb un domini absolut

---

[142] 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).

[143] 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).

[144] En el llibre *Introducció al estudio de la literatura* (1984) de Brioschi i Di Girolamo, en la pàgina 228, trobem un esquema força simplificador que dóna les quatre possibilitats narratives resultants de la proposta de Genette.

de la narració que els aboca, fins i tot, a trencar el ritme de les transcripcions de les opinions dels altres personatges i a oferir en tot moment l'opinió personal dels esdeveniments relatats. En aquest sentit, 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) o 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, incloent el lector a partir de les informacions de la narradora.

La veu narrativa organitza, fins i tot, l'estructura del relat, a partir dels avisos sobre l'estructuració de la pròpia novel·la que 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). Igualment, 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 contada. 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 com la novel·la resultant, a partir d'aquestes marques, presenta un discurs subjectiu[145]. Les opinions de Teresa sobre la història apareixen en present verbal, un element lingüístic clau per a la subjectivitat del discurs literari per a Soler/Trilla[146] (1989, 105), i van marcades per l'aparició de la deïxi de persona que crea una situació d'*embragatge*[147] o d'accelerament dels esdeveniments; podem veure afirmacions seues com "és bonic —*jo* 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* que s'allunya remugant raons i raonaments, mirant per

---

[145] 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).

[146] Aquestes autores destaquen aquest recurs de subjectivitat en una altra obra de l'escriptora, *La plaça del Diamant*.

[147] Vegeu Josep M. Castellà (1992, 185-193).

darrera—darrera pels qui miren veient-lo desaparèixer—" (*DH*, 22), on expressa el seu judici sobre l'activitat d'altres personatges.

La veu narrativa de la segona novel·la analitzada, ***Del que hom no pot fugir***, és comentada per Carme Arnau en *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda* (1979, 38-44); així, afirma 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, *Del que hom no pot fugir* 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 *Sóc una dona honrada?*, on hi ha una alternança focalitzadora de la realitat descrita.

Amb tot, si seguim la teorització de Genette (1972, 298-306), *Del que hom no pot fugir* presenta la mateixa veu narrativa que *Sóc una dona honrada?* Així, en relació del narrador amb la història, hi ha 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 *Del que hom no pot fugir* 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.

El **narrador intradiegètic homodiegètic** de la novel·la és, per tant, un personatge 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.

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.[148] *c)* hi ha una expressió concreta dels sentiments que s'hi produeixen davant d'un fet concret.[149] 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 *Del que hom no pot fugir*. 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.

Finalment, també podem localitzar una certa funcionalitat ideològica 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; 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 es mostra en tot moment respectuós; per contra, ella censura fins i tot algunes actuacions de l'altre sexe. 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

---

[148] 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.

[149] Recordem, per exemple, les manifestacions de la narradora davant del relat del naixement i de la mort del nen de la veïna.

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).

Per la seua banda, ***Un dia de la vida d'un home*** presenta un **narrador heterodiegètic** que no participa en la història que narra i que 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 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, *Un dia de la vida d'un home* 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, 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 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.

El narrador d'*Un dia de la vida d'un home* 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 cronotop corresponent.

La tercera funció destriable del narrador d'aquesta novel·la és la comunicativa. En diverses ocasions, 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. Cal observar que 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 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 *Un dia de la vida d'un home*, 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, 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, ofereix un home que malgrat haver nascut sota "el signe de Mart, protector d'esperits combatius, però, a desgrat del fat, el *nostre*[150] 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 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 compadeix 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 de 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).

En ***Crim***, 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 *Un dia de la vida d'un home*, el narrador de *Crim* 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 *Crim* deixa intervenir en major mesura els personatges que no el narrador d'*Un dia de la vida d'un home*. 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 proporciona un contracte narratiu definit per un **narrador intradiegètic heterodiegètic**: narra els fets d'una història que la qual ell no hi participa, però pertany a l'àmbit intern del nivell diegètic. Novament

---

150 Cal destacar així mateix l'ús del possessiu com un exponent del sentiment de llàstima que el narrador té sobre el protagonista.

coincideix aquesta novel·la amb el text anteriorment estudiat, a diferència dels dos primers textos (*Sóc una dona honrada?*, *Del que hom no pot fugir*). 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.[151] 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 *Crim* 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. 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 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'*Un dia de la vida d'un home*, que en certa manera coincideixen també amb les establertes en *Sóc una dona honrada?* i *Del que hom no pot fugir*. 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: "Eiximne" (*CM*, 81). La tercera funció destriada en les novel·les anteriors de l'autora, la comunicativa, es presenta en *Crim* d'una manera menys concreta. Hi ha diverses

[151] La idea procedeix de l'estudi d'aquesta estructura novel·lística del manual de Baquero Goyanes 1995, 148-156.

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 estableix la relació afectiva entre aquest i els personatges.

Aloma es construeix amb un **narrador heterodiegètic** que no participa en la història que narra i que no coincideix amb cap personatge principal o secundari. Es tracta d'una veu narrativa semblant a la formulada en la novel·la *Un dia de la vida d'un home*, on el narrador deixa parlar i actuar els seus personatges per si mateixos, en un model pròxim al que Norman Friedman anomenà *omnisciència neutral* (Friedman 1975, 50). L'omnisciència d'aquesta figura literària provoca, fins i tot, l'anticipació d'informacions futures que són desconegudes pel personatge: "Té, davant, l'escala automàtica. No hi pujarà pas." (*AM*, 18). Com en els relats anteriors, esdevé també un **narrador intradiegètic**, ja que se situa dins del marc del nivell diegètic principal. Amb tot, d'una manera semblant a *Un dia de la vida d'un home*, sembla presentar-se en un nivell **extradiegètic** a l'inici del relat, concretament quan relata l'origen del nom de la protagonista; així mateix, podem destriar alguns petits fragments on la veu narrativa sembla situar-se fora dels límits del relat, com el comentari següent inserit dins del capítol tretzé: "La vida és monòtona àdhuc per als qui no són feliços. Però si en la infelicitat ve una nova dissort és com un respir que et priva d'asfixiar-te." (*AM*, 142). Es tracta de judicis de valors que, posats en boca del narrador, constitueixen un balanç de la situació en què es troba la protagonista. Sovint s'hi troben aclariments entre parèntesis que el narrador insereix i que contrasten l'actuació del personatge amb la vida quotidiana externa: "—De vegades s'esdevé que coneixes una persona (*és experiència que costa cara*)[152] i aquella persona passa per la teva vida sense deixar-hi solc." (*AM*, 168). De manera semblant es construeixen alguns inicis de capítols, com a una mena d'introducció extradiegètica que acaba amb la continuació del nivell diegètic, com en el començament del capítol XIX: "Havia d'ésser així..." (*AM*, 211). L'autora introdueix així un judici global que augmenta la percepció que tenim de l'estat d'ànim de la protagonista a partir d'una observació de la realitat externa del relat.

Amb tot, podem establir la presència majoritària d'un **narrador intradiegètic heterodiegètic**, ja que el contracte narratiu desenvolupat situa la veu narrativa

---

[152] Hem marcat amb la lletra cursiva el canvi de veu narrativa, una informació que remet a l'experiència de la realitat extradiegètica.

en els límits del relat diegètic, sense que aquesta puga identificar-se amb cap personatge. De la mateixa manera que en *Un dia de la vida d'un home* i en *Crim*, l'autora opta per un allunyament de la veu dels personatges que amplia el perspectivisme de l'evolució psicològica del personatge principal —especialment en aquesta novel·la—. Amb aquesta opció, Rodoreda fa possible la introducció de valoracions sobre les actuacions de la protagonista, que sovint esdevenen ridícules, tot avançant-se a les reaccions dels lectors. D'altres ocasions, el narrador aporta informacions conegudes per al personatge però alienes al coneixement de lector i necessàries per a la comprensió eficaç de l'escena relatada: "Abans d'entrar a l'estanc s'ha tret la carta de dintre la vora. (Ha triat un estanc on no la coneguessin.)" (*AM*, 98). En altres casos, no aporta dades noves, es tracta d'aclariments sobre la situació real d'altres personatges i les seues actuacions.

A més de la funció narrativa, el narrador d'*Aloma* presenta la funció organitzativa, com en els anteriors relats analitzats. D'igual manera, l'evolució dels esdeveniments és guiada per una veu narrativa que controla permanentment els canvis d'escenes. Així, el narrador és responsable de la inserció d'informacions aïllades que delimiten els canvis de plànols i que provoquen, com a conseqüència més directa, l'avanç dels nuclis de la història; vegem un exemple significatiu: "*El nen pica de mans*. / Procedir així el dia de l'arribada de Robert. Aloma s'indigna contra els seus." (*AM*, 57). La veu narrativa d'*Aloma* és responsable de frases breus, com la que hem marcat, que trenquen el desenvolupament de l'escena anterior i n'inicien una de nova. Aquests incisos sovint s'acosten a la funció de les acotacions del text dramàtic. Així, la funcionalitat organitzativa del narrador provoca també la construcció de paràgrafs breus que presenten una velocitat de sumari i que resituen el lector en una nova dimensió del cronotop: "Les dues dones han esperat, amb ansietat creixent, el metge. / Ara absorbeixen àvidament les seves paraules." (*AM*, 77). La primera frase, localitzada en el passat de la història, esdevé una analepsi completiva que, posada en boca del narrador, facilita l'organització i l'estructuració interna del relat, en tant que resumeix la situació prèvia de les dues persones referides. Pel que fa a la funció comunicativa observada en relats anteriors de l'autora, especialment *Un dia de la vida d'un home*, en aquesta ocasió és gairebé imperceptible. Només en algunes escasses escenes, el narrador es dirigeix a un destinatari concret sobre el qual vol cridar l'atenció. L'objectiu final del narrador d'AM no és interpel·lar l'atenció de lector, sinó que cerca en tot moment la construcció interna del relat, tot deixant de banda en moltes ocasions la comunicació final amb el narratari o el lector destinatari del text.

3. RECAPITULACIÓ: LA CREACIÓ D'UN ESTIL LITERARI EN LES NOVEL·LES DELS ANYS TRENTA

Després d'haver destriat els trets més significatius, observem ara les coincidències i les divergències estilístiques dels cinc textos. D'aquesta manera avancem en un dels objectius principals de la nostra investigació: la configuració d'un model estilístic per als textos rodoredians del període analitzat. És obvi que cada text presenta les seues particularitats, però també és certa l'existència de diversos trets estilístics comuns que hem anat destriant. Les cinc novel·les foren publicades en editorials distintes, amb unes intencionalitats ben diverses. Així, per exemple, l'edició d'*Un dia de la vida d'un home* 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 —així ho llegim, entre altres, en Roig 1973 i en Arnau 1992b, 24—. El mateix any es va publicar *Del que hom no pot fugir* en l'editorial *Clarisme*, creada al voltant de la revista on col·laborava la mateixa escriptora. *Sóc una dona honrada?* va ser publicada en l'editorial Catalònia i finançada per la mateixa autora, com recorda M. 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 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). D'igual manera,

Aloma és producte d'un premi literari —el premi Crexells del 1937—[153] i va ser publicat per la Institució de les Lletres Catalanes, responsable directa de la convocatòria del premi.

Els **arguments** plantejats per Rodoreda en les cinc 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, *Crim*, té un plantejament argumental diferent a les altres, una conseqüència evident per l'interés de l'autora per construir una novel·la policíaca. *Aloma*, per la seua banda, recupera el motiu inicial de centrar la trama en una protagonista femenina, víctima en bona mesura dels seus sentiments afectius. És evident que, en un primer colp d'ull, podem localitzar en les cinc històries diversos conflictes sentimentals que esdevenen el punt de partida. Cal destacar el paral·lel apuntat en l'última novel·la amb el relat de Cèsar August Jordana, *Una mena d'amor*,[154] on es planteja un relat relativament eròtic i que manifesta la voluntat de l'autora per atacar les convencions generals de l'amor en l'època. És per això que opta en les cinc novel·les per establir relacions no convencionals o transgressores per al referent moral de l'època.

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 (*Sóc una dona honrada?*), el desig de fugida per tal de trencar el passat i l'angoixa contínua de la protagonista (*Del que hom no pot fugir*), l'intent d'iniciar una relació extramatrimonial (*Un dia de la vida d'un home*), el misteri de la desaparició de Rut (*Crim*), la solitud d'una adolescent en la seua evolució personal (*Aloma*), a partir del qual es desenvolupen un seguit de funcions distributives que consoliden el text. Un element comú s'estableix en les primeres trames rodoredianes: el fet de reivindicar la superació constant del passat per a poder assumir els reptes del present. Aquesta concepció de la història narrativa la podem localitzar en una autora llegida amb molta atenció per Rodoreda durant la seua època formativa d'aquest període: Virginia Woolf. Així, per exemple, trobem una gran relació amb les expressions de rebuig al temps passat d'alguns

---

153 Recordem que el jurat estava format per Joaquim Ruyra com a president, per M. Teresa Vernet com a secretària, i per Francesc Trabal, Sebastià J. Arbó i J. Duc i Agulló.

154 Vegeu les paraules d'Arnau en el capítol de la *Història de la literatura catalana* de l'editorial Ariel.

personatges de la novel·la *Els anys* (1937) de l'escriptora anglesa: "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 *Del que hom no pot fugir*: "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). En la mateixa línia interpretativa, Carme Arnau recorda l'interés de Rodoreda per la novel·la esmentada de Woolf, "La Woolf és extraordinària a *The years*"[155]. En general, estem d'acord amb l'afirmació d'Arnau sobre el paral·lelisme de les obres més psicologistes de Rodoreda "amb les obres de Marcel Proust, de James Joyce i de Virginia Woolf" concretat en el pas del temps expressat amb "una convincent impressió de vida" (Arnau 2000, 32-33).[156] Al seu torn, l'angoixa permanent de la protagonista de *Del que hom no pot fugir* sembla un precedent de Cecília Ce, en *El carrer de les Camèlies*. Si en *Del que hom no pot fugir* 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). Hi ha, doncs, un paral·lel interessant amb les obres narratives d'una escriptora, Virginia Woolf, sobre la qual Rodoreda mostra el seu interés en diversos testimonis biogràfics.

Així, podem sintetitzar els elements constitutius de les trames dels primers relats de Rodoreda. Aquestes narracions es configuren, doncs, a partir de l'evolució d'un nucli central en diversos subnuclis: entre 9 i 10 subnuclis en *Sóc una dona honrada?*, *Del que hom no pot fugir*, *Un dia de la vida d'un home* i *Crim*, i 13 subnuclis en *Aloma*. Com veiem Rodoreda empra un esquema de desenvolupament teòric de la història força semblant. La unió dels nuclis és

---

155 Arnau recull aquesta declaració de l'entrevista que li féu Montserrat Roig l'any 1973, "El aliento poético de Mercè Rodoreda".

156 Arnau afirma que la influència d'aquests autors en *Mirall trencat* provoca que la seua protagonista, immergida en l'evolució del temps, es deteriore "d'una manera implacable i que, al final, no retindrà res del que en ella havia estat joventut i esplendor" (Arnau 2000, 33).

possible gràcies a les funcions de **catàlisi** que funcionen com a unitats constructives, en descriure el que existeix entre els diversos nuclis esmentats. En *Sóc una dona honrada?*, *Del que hom no pot fugir* i *Crim* 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, *Un dia de la vida d'un home* i *Aloma*, a causa de centrar l'atenció narrativa en l'evolució dels protagonistes, no presenten un tractament tan intensiu de les funcions de catàlisi. Hem de tenir en compte que en *Sóc una dona honrada?*, *Del que hom no pot fugir* i *Crim*, 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 *Un dia de la vida d'un home* la limitació temporal de la història, un dia, impedeix el desplegament excessiu de fragments que alenteixen el ritme narratiu. *Aloma*, encara que no presenta una limitació temporal com la novel·la del 1934, es troba més pròxima a l'evolució discursiva d'aquest text.

Les **accions** plantejades en aquests textos segueixen en major o menor mesura l'estructuració dels nuclis conceptuals indicats anteriorment. Indiquem finalment quina és la **progressió seqüencial** resultant en les cinc novel·les. En els quatre primers relats hem localitzat un mateix model d'evolució conceptual, la **progressió de tema constant**, on les accions desenvolupades són conseqüència del mateix nucli. La història de cada novel·la es construeix amb un nucli temàtic continu, on l'evolució de les seqüències obeeix a les repeticions de les informacions adquirides o assumides referides a les accions principals, les quals són producte d'un mateix tema o nucli inicial. És per això, que l'aparició de diverses noves accions, 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. *Aloma* és novament l'excepció; el relat evoluciona a partir de la successió continuada d'accions on cada nova afirmació no reprén el nucli inicial de la història. Hi ha, per tant, una autonomia evident en cada nucli intern de la trama que fan evolucionar el relat a partir de les modificacions que les accions continuades van exercint sobre els personatges. Entenem que la novel·la del 1938 presenta, doncs, una progressió lineal que, a més a més, es presenta com a **alternada**, això és, amb una trama establerta a partir de més d'una història o línia d'actuació que es

conten de manera simultània. És interessant observar el paral·lel amb *Mirall trencat*, una obra en la qual fins i tot les línies temàtiques de la trama assoliran graus d'autonomia importants[157]; no estem en *Aloma*, en absolut, en una situació semblant, ja que les línies temàtiques desenvolupades —principalment, al voltant d'Aloma, de Dani i de Joan— es presenten sota el nexe d'unió de l'element focalitzador, això és, la focalització interna fixa del personatge principal. Només en una ocasió hem vist com un altre personatge, Anna, era la base focalitzadora del relat. *Mirall trencat*, que presenta també un narrador heterodiegètic en tercera persona, té en aquesta narració —i molt especialment en la seua segona versió— un precedent interessant; la novel·la del 1974 fa créixer la multiplicitat argumental, tot dotant d'autonomia les línies temàtiques que es deriven de la diversitat de personatges focalitzadors. D'una altra banda, novel·les com *La plaça del Diamant* o *El carrer de les Camèlies* es construeixen amb la mateixa estructura argumental que els primers quatre textos analitzats, és a dir, amb una progressió de tema constant que reflecteix l'evolució d'uns personatges a partir d'un punt de conflicte inicial —el coneixement previ i la relació amb Quimet (*La plaça del Diamant*) i l'abandó i la recerca de la pròpia identitat (*El carrer de les Camèlies*)—. Observem novament la importància dels textos primerencs de l'autora en la configuració d'un estil propi i més evolutiu en les dècades posteriors.

Pel que fa als **models estructurals** amb què es construeixen les novel·les, cal destacar l'experimentació que Rodoreda fa en aquests cinc textos, ja que hi són presents diversos dels subgèneres narratius conreats en els anys trenta. Així, *Sóc una dona honrada?* 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 *Sóc una dona honrada?* com *Del que hom no pot fugir* 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 actual. *Sóc una dona honrada?* i *Del que hom no pot fugir* presenten, per tant, una estructura pròpia de les novel·les en primera persona,[158] diferenciades de les novel·les

---

[157] C. Arnau, en l'últim estudi sobre *Mirall trencat*, es refereix a la tècnica "de l'encastament, és a dir, a l'encadenament de capítols sovint independents, com si es tractés de poemes o de contes —de fet, com si ho fossin porten un títol—, però lligats per un fil conductor, per una trama narrativa" (Arnau 2000, 40).

[158] Confronteu Del Prado *et al.* 1994, 254-258.

dietari[159] o biogràfiques,[160] 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, *Del que hom no pot fugir* 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, especialment amb el model de Víctor Català, segons hem vist anteriorment. Cal destacar, òbviament, el tractament operat sobre l'espai narratiu, *Del que hom no pot fugir* 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 *Sóc una dona honrada?* i *Del que hom no pot fugir* 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 *Del que hom no pot fugir*, provoca la creació de dos textos irregulars on l'evolució psicològica dels personatges, autèntic *leit-motiv* de les dues històries, queda difós al llarg de les llargues descripcions que impedeixen la lliure evolució del fil narratiu. Podem dir, 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 tres darreres novel·les, *Un dia de la vida d'un home* i *Crim*, hem d'entendre les estructures resultants com les pròpies de dos subgèneres narratius molt emprats en aquella època. *Un dia de la vida d'un home* és la paròdia d'una novel·la psicologista de caire amorós i *Crim*, 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[161] [...]. Romanen

---

159 Confronteu Del Prado *et al.* (1994, 258-262) i E. Bou (1993, 87-126).

160 Confronteu Del Prado *et al.* (1994, 229-243) i E. Bou (1993, 42-44).

161 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.

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 *Un dia de la vida d'un home* respecte a l'obra de Francesc Trabal *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* (1933). Però es veu clarament: *Un dia de la vida d'un home* 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, ja que mostra la iniciació d'un personatge que retorna finalment al punt d'inici; l'esquema resultant d'*Un dia de la vida d'un home* 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 maduresa.

Sóc una dona honrada?, *Del que hom no pot fugir*, *Un dia de la vida d'un home* i *Aloma* intenten oferir una narració pròxima al model psicologista, en tant que són el reflex, més o menys directe, de l'evolució interna 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. *Crim* 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 *Un dia de la vida d'un home* i *Crim* 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.

Pel que fa als **personatges** dels relats estudiats, amb l'excepció de *Crim*, hi ha sempre un protagonista ben definit que porta el pes principal de la narració. Teresa[162] en *Sóc una dona honrada?*, la jove de *Del que hom no pot fugir*, Ramon en *Un dia de la vida d'un home*,[163] i la protagonista d'*Aloma* presenten

---

[162] Una novel·la publicada el mateix any per una altra escriptora ens presenta una protagonista amb un nom idèntic i amb un plantejament temàtic semblant: l'adulteri d'una dona casada. Es tracta de *Teresa o la vida amorosa d'una dona* (1932) de Carme Monturiol.

[163] 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).

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 de centrar l'atenció en l'interior dels seus pensaments; tan sols en *Crim* i en *Aloma* coneixem tots els noms. Carme Arnau (1979, 26) esmenta el paral·lel entre les heroïnes de *Sóc una dona honrada?* i *Del que hom no pot fugir*, 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'*Aloma,* una història basada en la iniciació en la vida d'una jove inexperta. Certament, les protagonistes de *Sóc una dona honrada?*, de *Del que hom no pot fugir* i d'*Aloma* inauguren la galeria de papers protagonistes femenins dels relats de l'autora dels anys seixanta. Teresa o Aloma són un bon precedent argumental per a Natàlia, Cecília Ce o Teresa Goday, entre altres. Malgrat tot, el retrat físic dels personatges queda escassament reflectit 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, amb uns pares que sovint apareixen desdibuixats o vagament referits; pensem, per exemple, amb els orígens incerts d'Aloma, on es dóna preferència a la informació relativa al seu nom, decidit finalment per un oncle, que no a la dels seus pares. En les novel·les posteriors de l'autora, aquest tret seguirà marcant els seus personatges; així el misteri del naixement també acompanya el jardiner de *Jardí vora el mar*, que com ell mateix diu "vaig venir al món [...] per obra de l'Esperit Sant" (pàg. 25). Cal destacar, sens dubte, la descripció del naixement de Ramon Rampell, en *Un dia de la vida d'un home*: un part avançat que augura la presència del déu de la guerra, Mart, que crearà un personatge força pacífic. Cal ressaltar, per tant, l'escassa presència dels progenitors en la infantesa dels protagonistes rodoredians, una realitat que provoca la seua angoixa davant el record d'aquest primer abandonament, d'una manera semblant com es presenta aquest passat incert en la protagonista d'*El carrer de les Camèlies*.

La presentació que es fa dels personatges és normalment directa, arran de la informació que transmet el mateix personatge, en *Sóc una dona honrada?* i en *Del que hom no pot fugir*, o el narrador, en *Un dia de la vida d'un home*. Tan sols en l'última novel·la del període, el pes de la informació indirecta és definitiva per entendre les bases psicològiques del personatge. Els perfils socioecònomics dels protagonistes dels cinc relats són força semblants: pertanyen a famílies normalment acomodades amb una notable posició econòmica que els permet un

nivell de vida propi de la classe mitjana. Potser *Aloma* és l'única excepció, ja que pertany a una família acomodada en clar retrocés econòmic, a causa de les despeses de Robert amb Coral. És destriable també la presència de professions liberals en els cinc relats: 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 *Del que hom no pot fugir* que es refugia sovint en els seus llibres, un precedent interessant del personatge principal d'*Aloma*. I és que la lectura els possibilita l'abandonament momentani de les preocupacions de la realitat, ja que els traslladen "a paradisos inexistents", en boca del protagonista d'*Un dia de la vida d'un home* (pàg. 137). Amb aquests detalls, Rodoreda s'emmarca en la línia descriptiva de la novel·la urbana catalana del període on el reflex de les classes mitjanes burgeses és la base temàtica per al desenvolupament dels personatges literaris.

Els protagonistes d'aquestes narracions són persones en edat adulta, que encara recorden amb intensitat l'època anterior, amb l'excepció evident d'Aloma. 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 despulla els personatges de la vida real, i, nus, els transporta a la literatura". Hi presenten sovint problemes de comunicació cap a l'exterior.[164] 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 fan 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

[164] 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 1983b, 679).

tradicionalment amb la fixació visual més acurada. Els gats són presents en les primeres novel·les de l'autora, com és el cas de *Del que hom no pot fugir* i d'*Aloma*. 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 dels personatges; el lector presencia, per tant, el moment posterior (o imminentment anterior) de la crisi del protagonista, amb el 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; fins i tot, Aloma, el personatge més actiu i decidit dels cinc relats, ha de trencar amb els lligams personals per tal de trobar la seua pròpia independència. Carme Arnau (1979, 28) defineix aquesta crisi, comuna als protagonistes de les primeres novel·les, com a *bovarysme*, una manera d'entendre la relació amb l'exterior que roman en l'adolescència dels protagonistes rodoredians de les novel·les de maduresa que, en paraules de l'estudiosa, "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).

La rebel·lió final d'Aloma apunta a l'evolució posterior dels protagonistes rodoredians. Per tot això, podem destriar tres punts de coincidència en els personatges principals dels textos rodoredians dels anys trenta: *a)* No sempre tenen llibertat d'acció, la societat els oprimeix. *b)* Només són lliures en el terreny dels sentiments, en les sensacions i les seues manifestacions. *c)* No manifesten externament l'autèntic valor del seu món íntim, tot constituint-se en individus completament introvertits. Així, podem establir que l'autora hi concep en aquests relats dues esferes de constitució dels individus: l'interior i l'exterior, això és, 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 parts intel·ligibles, com ho podem observar, per exemple, en *Un dia de la vida d'un home*: "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 i un món intern que cerca constantment l'equilibri. Giulia

Adinolfi, en un article que dedica a l'estudi de les narracions de *La meva Cristina i altres contes*, destaca el patiment dels protagonistes dels relats breus de Rodoreda amb les paraules següents: "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). Aquesta 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 contemporània que intenta atraure el lector com a confident involuntari de l'angoixa del personatge literari, segons indica el crític Andrés Amorós en la *Introducción a la novela contemporánea* (1985, 109-115). L'amor és, en la major part dels casos, la font del desequilibri i, per tant, l'autèntic *leit-motiv* de les obres psicologistes del segle XX; els textos rodoredians dels anys trenta no en són una excepció. Així l'amor, procedent del món extern, és l'element que s'introdueix en l'afeblit interior dels personatges i acaba per trencar el precari equilibri emocional. La fugida de la realitat, l'alienació, és un recurs constant per a la defensa emocional.

D'una manera semblant es manifesten alguns personatges de l'escriptora anglesa Virginia Woolf; les seues protagonistes femenines també tenen ganes de fugir per tal d'acabar amb el conflicte generat per l'enamorament, encara que en moltes ocasions només formulen el desig sense dur-lo a la pràctica. Pot ser representatiu el pensament de 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). Una vegada es decideix abandonar el punt de conflicte, el record i l'evocació es constitueixen com a les úniques eines per retornar al moment anterior. *Aloma* és l'únic relat on el trencament es produeix a la fi del text, de manera que la pervivència del record es construeix al llarg de la novel·la per exposar les bases psicològiques i afectives de la protagonista. Els personatges de Mercè Rodoreda estan permanentment en crisi; s'hi plantegen així situacions de solitud, d'esperança, de desesperació, uns moments difícils que potencien l'evolució psicològica personal del protagonista. En aquests primers textos, el dualisme, el dubte constant, creix i esdevé el fil narratiu de la història. Malgrat tot, un tret comú pot definir els primers personatges de Mercè Rodoreda: contra les dificultats d'exteriorització, naix una forta personalitat localitzada en l'interior. L'autora 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.

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. Referent als textos de maduresa de l'autora, Josep M. Castellet, en *Els escenaris de la memòria* (1988), 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, veia en aquest punt una clara influència de la novel·la gòtica i especialment de la temàtica romàntica del segle XIX. En aquesta línia interpretativa també s'expressa Carme Arnau en l'estudi *Una lectura de* Mirall trencat (2000, 83-100). El misteri i el secretisme són també dos trets innovadors de la narrativa psicologista contemporània. 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). Aquest és un dels factors més importants en la reafirmació i en la potenciació del món intern del personatge i els exemples dels relats rodoredians dels anys trenta en són un bon precedent per a l'obra posterior de l'autora. 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. 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 o, com en el cas d'*Aloma*, el trencament definitiu amb els lligams amb els altres personatges a causa del rebuig que provoca el desvetllament del secret. D'igual manera podem entendre la repressió externa dels sentiments que adés hem destacat com a característica observada en aquests 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'*Un dia de la vida d'un home* (pàg. 64 i 140). En general, 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[165]. 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 *Sóc una dona honrada?* i *Del que hom no pot fugir* 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. D'igual manera trobarem personatges semblants en la narrativa posterior 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

---

165 En diverses biografies que s'han publicat sobre l'autora s'esmenta aquesta afirmació; aquestes són les referències: Mercè Ibarz 1991a, 23-29; M. Casals 1991a, 25-63; C. Arnau 1992b, 11-26.

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). Normalment, els protagonistes masculins de Rodoreda són decidits, arrogants i segurs de si mateixos; elles són febles i poc segures en 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 *Crim*. 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 dirigeix 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.

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, un ús força habitual en la novel·la que tanca el període analitzat. Igualment, en relació a la concepció de l'amor, els personatges dels relats 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 (*Sóc una dona honrada?*) i de Ramon (*Un dia de la vida d'un home*). 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 *Del que hom no pot fugir* i d'*Un dia de la vida d'un home*.

En certa mesura, hi ha un tractament crític d'algunes convencions socials de la burgesia,[166] com és la concepció del matrimoni com a base modèlica per a la societat. Els textos de Rodoreda parteixen de nuclis familiars aparentment estables, on el fals equilibri existent es trenca amb l'aparició d'un nou personatge, a partir del qual es crea l'engany i la possibilitat de trencar amb el matrimoni. Aquestes novel·les connecten així amb diverses novel·les d'altres literatures europees del període on trobem personatges que veuen també 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 *Un dia de la vida d'un home*, 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). La inclusió d'un tercer personatge, base de la discòrdia afectiva, és un recurs que Rodoreda usa per poder demostrar la fragilitat dels matrimonis convencionals. Carme Arnau destaca aquest tret com un element constant en els novel·listes catalans postnoucentistes, que cerquen així un atac directe a la "cèl·lula burgesa per excel·lència", la família (Arnau 1987b, 94); aquest és el paral·lel amb narracions 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 1987b, 88). A l'igual que en algunes obres de Soldevila, pensem sobretot en *Valentina* (1933), una obra esmentada per Rodoreda en l'entrevista

[166] Com afirma Amorós (1985, 205) 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'obra de Mercè Rodoreda.

que féu a l'autor en la revista *Clarisme* (núm. 14, 20.01.34), 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 1987b, 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 *Sóc una dona honrada?* i *Del que hom no pot fugir* denuncien el sentit masclista dels homes, que es manifesten al seu torn contraris a la lliure decisió de les dones. Recordem la crítica que Teresa, en *Sóc una dona honrada?* (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.

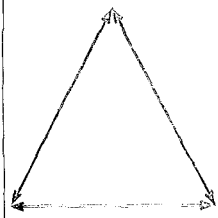
La crítica desvetllada en *Aloma* és molt més subtil, ja que es deriva de la ridiculització de les postures absurdes dels protagonistes masculins cap a les dones, de tal manera que elles es presenten com a models d'individus equilibrats i racionals; els homes semblen moure's tan sols pels seus instints, com és el cas de Robert, que no pot allunyar-se de l'atracció que sent per Aloma, o el de Joan, que es veu abocat a una relació traumàtica amb Coral. Només el protagonista d'*Un dia de la vida d'un home* es mostra plenament 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 *Sóc una dona honrada?* i el tutor de *Del que hom no pot fugir*, cap a la seua parella. Amb l'excepció d'*Un dia de la vida d'un home* i d'*Aloma*, 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. És ben significativa, per tant, la cita introductòria de *Del que hom no pot fugir* que 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). D'aquesta manera, 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 (*Sóc una dona honrada?*), la dona del

tutor de *Del que hom no pot fugir*, la dona de Ramon (*Un dia de la vida d'un home*) o la promesa de Robert a Amèrica (*Aloma*). En la novel·la del 1938, cal observar com l'esquema habitual es modifica, ja que la protagonista esdevé l'amant del coprotagonista, en personalitzar la relació extraoficial, ja que la promesa del coprotagonista és la víctima inconscient de l'acció de la protagonista. La relació amorosa d'aquestes narracions coincideix plenament amb les establertes entre els protagonistes de les novel·les vuitcentistes, producte dels esquemes reduccionistes dels textos romàntics: 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 *Crim* el triangle amorós no és el centre de l'argument desplegat. La figura següent representa la relació tripartida establerta entre els protagonistes de les novel·les:

PROTAGONISTA

Teresa (*DH*) / Ella (*HNF*) / Ramon Rampell (*UD*) / Rut, Semíramis (*CM*) / Robert (*AM*)

LA PARELLA OFICIAL:
el marit (DH)
la muller del tutor (*HNF*)
la muller (*UD*)
el banquer Joan Encunya (*CM*)
el ballarí Vessex Boy (*CM*)
promesa americana de Robert (*AM*)



L'AMANT:
el jove passant (*DH*)
el tutor (*HNF*)
la jove de l'habitació 13 (*UD*)
l'escriptor Marià Frena (*CM*)
la vídua lady Body (*CM*)
Aloma (*AM*)

Malgrat tot, en aquestes novel·les venç finalment la concepció tradicional del matrimoni; Carme Arnau (1979, 33) ho valora com la imposició final de la vida burgesa i moralista després de nombroses vacil·lacions. Tan sols, *Aloma* pot considerar-se una mica diferent, ja que el matrimoni, a banda de ser desprestigiat com a institució durant tota la novel·la, tampoc és la sortida escollida per la protagonista. En *Crim*, 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 porta 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 cinc novel·les són, en tot moment, respectuoses i mesurades, que es concreten en imatges carregades de romanticisme (passejos, abraços, mocadors a terra, converses creuades, etc.). *Aloma* és, sens dubte, el text que manifesta una relació amorosa més completa, on es concreta, fins i tot, un acte sexual. Malgrat l'aparent innocència dels personatges femenins d'aquests relats, 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 (*Sóc una dona honrada?*), la dona de Ramon Rampell (*Un dia de la vida d'un home*), Semíramis, Lady Body, Rut (*Crim*), la mateixa Aloma (*Aloma*), etc. En les denominacions dels personatges hem observat també una certa tendència a comparar-los amb personatges literaris o històrics: en *Sóc una dona honrada?*, Cyrano de Bergerac (la minyona de la fonda), Lucrècia Bòrgia (Teresa); en *Un dia de la vida d'un home*, Samsó (Ramon), Salomé (l'amant); en *Crim*, Carles Baudelaire, Ulisses (Vessex Boy), Safo, Messalina, Lais, Calipso, Leda (Lady Body); en *Aloma*, amb el personatge lul·lià, 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.[167] 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. L'adulteri és en definitiva un dels grans temes de les narracions catalanes psicologistes dels anys trenta, com afirma Maria Campillo (1998, 144) en destacar el tractament de textos com *Laura a la ciutat dels sants* (1931) de Miquel Llor, *Teresa o la vida amorosa d'una dona*

---

[167] Els personatges rodoredians subscriurien la frase del protagonista de *La història particular d'un noi* d'Edmund White (1982): "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).

(1932) de Carme Monturiol o *La vida d'Olga* (1934) de Xavier Benguerel. Els textos rodoredians dels anys trenta no en són cap excepció.

Cal destacar igualment, en relació a la caracterització dels personatges de les novel·les rodoredianes, l'establiment de diverses relacions antagòniques que completen els 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 (*Sóc una dona honrada?*); en el paral·lel observat entre la protagonista de *Del que hom no pot fugir* i la jove boja, Cinta; en l'oposició de caràcters de la dona de Ramon Rampell i la jove estimada (*Un dia de la vida d'un home*); en el contrapunt entre Aloma i Coral (*Aloma*), etc. Normalment s'hi estableixen uns personatges secundaris que provoquen diverses reflexions en l'interior del personatge principal: l'enterramorts i l'apotecari de *Sóc una dona honrada?*, Cèsar o els propietaris de l'hostal en *Del que hom no pot fugir*, l'advocat Paus o els amics del café de Rampell en *Un dia de la vida d'un home*. El coneixement que tenim dels personatges secundaris és generalment indirecte, en tenim notícia a partir de la principal veu narrativa —bé siga la protagonista (*Sóc una dona honrada?*, *Del que hom no pot fugir*), bé siga el narrador heterodiegètic (*Un dia de la vida d'un home*, *Crim*)—. 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,[168] contribueix sens dubte a situar el punt de vista narratiu al llarg de la novel·la.

Així, podem observar com hi ha uns personatges principals que duen el major pes de la narració i que troben un contrapunt amb els secundaris. 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 *Del que hom no pot fugir*: la boja Cinta, la *mosseta* coixa, les Encantades, els veïns, etc., que no fan sinó potenciar l'expressivitat del decaïment de la protagonista. La noia del molí de *Del que hom no pot fugir* 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" del recull *Viatges i flors*: "Li recomano que vagi al poble

---

[168] 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*.

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 *Del que hom no pot fugir*, 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).

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 *Del que hom no pot fugir* 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. Tot plegat és un precdent de la relació 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 *Del que hom no pot fugir*, *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 i, normalment, presenten un caràcter asexuat i escassament definit. 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. 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 *Crim*. D'aquesta manera, els protagonistes lluiten contra els elements condicionats que els aboquen a la nova situació amorosa i que reforça finalment la seua independència personal, encara que en les quatre primeres novel·les els

resultats no representen la superació i la seua maduració definitiva. Si atenem a la classificació de les novel·les que Georges Lukács fa a *Théorie du Roman* (1963), observem que les quatre primeres novel·les 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; un grup on també podem incloure la novel·la de l'any 1967, *Jardí vora el mar*.

Per contra, en *Aloma* l'heroïna s'allibera simbòlicament de l'acció opressora del medi i aconsegueix una nova estabilitat interna, un final també característic d'algunes narracions modernistes de caire regeneracionista, com *L'auca del senyor Esteve* (1907) de S. Rusiñol, *Els sots feréstecs* (1901) de R. Casellas i *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...* Totes aquestes transformacions segueixen el model definit com a líriques involuntàries, ja 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 localitzar la figura de l'heroi literari: Teresa en *Sóc una dona honrada?*, la jove protagonista de *Del que hom no pot fugir*, Ramon en *Un dia de la vida d'un home* i la protagonista d'*Aloma* 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 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.[169] Aquesta evolució transfigurativa és l'autèntica protagonista de les novel·les, fins i tot en *Crim*, que supera així els objectius finals del gènere en què s'inclou. D'aquesta manera els textos de Rodoreda se situen en la tradició psicologista[170] dels narradors catalans i europeus dels anys 20 i

---

[169] 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, 1996 i 1999).

[170] 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).

30,[171] ja que atorguen una importància significativa a consideracions com les esmentades en *Del que hom no pot fugir* 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 per reflectir l'evolució psicològica de les seues protagonistes, especialment en *Del que hom no pot fugir*,[172] 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 *Sóc una dona honrada?* 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 *Sóc una dona honrada?* 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. Maria Campillo (1998, 140) observa que aquesta és "la tendència dominant durant l'època. Amb 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".

En relació al **cronotop** de les novel·les de Rodoreda analitzades, cal precisar, en primer lloc, la concreció que pren **l'espai** en les dues primeres novel·les, *Sóc una dona honrada?* i *Del que hom no pot fugir*, que situen la seua història en un

---

[171] En paraules de Neus Berbis i M. Josep Simó (1995, 105-106) la novel·la psicologista significa una forta innovació en la literatura del segle XX, ja que construeix móns interiors complexos que s'amaguen darrere de fets quotidians.

[172] Carme Arnau hi distingeix així les protagonistes de *Sóc una dona honrada?* i *Del que hom no pot fugir*, 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). *Del que hom no pot fugir* reflecteix la condició tràgica de la dona.

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 *Crim*, que situa la seua acció en les proximitats de la capital, prop del riu Llobregat. Per contra, *Un dia de la vida d'un home* i *Aloma* són les úniques narracions que presenten 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 facilita la seua localització aproximada, però l'escriptora 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 *Sóc una dona honrada?*, i d'on surten altres per tal de fugir del punt de conflicte, com és el cas de la protagonista de *Del que hom no pot fugir*, 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 *Sóc una dona honrada?*, l'hostal on s'allotja la jove de *Del que hom no pot fugir*, la casa familiar de Rampell en *Un dia de la vida d'un home*, la casa de camp de Marià Frena en *Crim* i la torre familiar d'*Aloma*. En segon lloc, també hi són presents microespais externs com les terres del marit de Teresa en *Sóc una dona honrada?* o el poble de *Del que hom no pot fugir*. Els jardins són la base de diverses escenes de les dues últimes narracions, *Crim* i *Aloma*. 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. L'ús que es fa de Barcelona com a espai narratiu en aquestes novel·les és merament referencial. Hem de tenir en compte però 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 foren 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, un referent analitzat en l'article de M. Casals "La ciutat, una casa, un trencaclosques" (*El Temps*, 11-9-95). Per la seua banda, 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. Recordem els passejos pels carrers de la ciutat de Ramon Rampell o Aloma, com també l'atracció de Teresa pels jardins i per les flors en *Sóc una dona honrada?* o per la mateixa protagonista d'*Aloma*, que esdevenen imatges ben pròximes a la realitat personal de l'escriptora. 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. En general, l'efecte relaxant de passejar pels carrers és una imatge emprada en diverses obres de l'autora.[173] Així ho demostra la protagonista

[173] 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 assetjar-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

d'*Aloma* (pàg. 126), o Natàlia, en *La plaça del Diamant* (pàg. 163), que caminen contínuament pels carrers de Barcelona. D'una manera semblant ho fèn Rodoredà per les vies de París i de Ginebra, com podem llegir a les biografies fetes sobre l'autora.

Malgrat tot, *Del que hom no pot fugir* és la novel·la on l'espai real 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 procedeix, un indret al qual ella ha fugit per tal de retrobar l'equilibri emocional. Encara que l'aïllament del món urbà familiar és un punt de desequilibri per als personatges rodoredians —com ho veiem en aquesta novel·la—, 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). En general, els espais reals utilitzats responen també a l'objectiu esmentat en altres ocasions durant aquesta anàlisi: 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 *Un dia de la vida d'un home* moments de transposició del món real dins el món literari: reflexions sobre la situació política concreta (*UD*, 12 i 13), notícies de les revoltes anarquistes (*UD*, 31), lectura de diaris del moment (*UD*, 55), citació d'artistes (*UD*, 178), etc. Un ús semblant hem observat en la novel·la del 1938. La referencialitat de l'espai literari es concreta també en les citacions a ciutats i a països reals, un ús constatat en *Sóc una dona honrada?* 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.

La funcionalitat narrativa de l'espai narratiu d'aquestes novel·les presenta una forma de recorregut *boomerang*, de tal manera que els canvis de microespais successius representen la tornada final al punt d'origen: $a > b > c > n$ $(n > a)$. A

Miller, un novel·lista que recrea les seues obres en espais eminentment urbans, també passegen pels carrers com una mena de 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).

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: 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 *Crim* resulta ben significativa, una vegada resolt el misteri, tothom marxa a la seua casa.

D'igual manera, la interacció entre l'espai i els personatges marca la funcionalitat simbòlica de l'espai en aquestes narracions. En general, l'espai condiciona bona part de les actuacions d'uns protagonistes 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 *Del que hom no pot fugir*, però finalment simbolitzarà el trencament de la pau interior dels protagonistes. Els protagonistes d'*Un dia de la vida d'un home* i d'*Aloma*, que no abandonen en cap moment l'ambient urbà, troben en la casa familiar el símbol de la font de repressió que en *Sóc una dona honrada?* i en *Del que hom no pot fugir* representa el camp. La simbologia representada per l'espai de *Crim* 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 tranquil·litza 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 *Del que hom no pot fugir*, on la natura canvia alhora que els personatges.

És per això que hi podem destriar diversos elements del marc referencial que presenten una càrrega simbòlica significativa en els cinc relats estudiats:[174] la

[174] 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.

lluna[175] i les estrelles i altres manifestacions físiques, com la pluja, són presents en moments de record i d'enyorament del passat en *Sóc una dona honrada?*, *Del que hom no pot fugir*, *Un dia de la vida d'un home* i *Aloma*; la nit presenta una forta simbologia, relacionada també amb el record en *Del que hom no pot fugir*, *Crim* i *Aloma*; l'aigua, especialment els rius,[176] són un mirall de l'evolució dels personatges (*Del que hom no pot fugir*); els insectes i els artròpodes representen la sensació de reclusió i de soledat en *Del que hom no pot fugir*; els ocells són sovint sinònims 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 *Del que hom no pot fugir* o els coloms que semblen menysprear Ramon Rampell en *Un dia de la vida d'un home*; la muntanya esdevé en *Del que hom no pot fugir* un símbol de protecció interna però d'agressió externa; les flors representen els records positius del passat en *Sóc una dona honrada?* i en *Un dia de la vida d'un home*.[177] 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 aspiren els personatges. La interessant simbologia dels números que hem destacat abans en *Un dia de la vida d'un home* no apareix pràcticament 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, i després a la sensació interna de l'individu que hi participa.

---

175 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.).

176 Així, els pobles envoltats per l'aigua, especialment amb un riu, presenten un aire 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 *Del que hom no pot fugir*. 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.

177 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.

La crítica ha destacat la 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 la poètica rodorediana des dels relats dels anys trenta, la qual cosa ens conduïa 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 del període 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 *Del que hom no pot fugir*. 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": 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.[178]

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 *Del que hom no pot fugir*, 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 posteriors en marcs urbans, o pròxims a la ciutat en el cas de *Crim*. 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

[178] 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).

literatura localitzada en el camp, del qual la narrativa modernista de Víctor Català fou el major exponent. Com veiem, a excepció de *Del que hom no pot fugir*, la ciutat o el rerafons 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,[179] malgrat el seu caràcter psicologista; Arnau 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. 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, que es troba superat en les tres últimes obres analitzades. En aquest sentit, el trencament estilístic efectuat per Rodoreda en *Un dia de la vida d'un home*, *Crim* i *Aloma* pot relacionar-se amb la influència creixent que té en la seua formació els postulats del Grup de Sabadell. Com 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. Segons Carme Arnau[180], aquest 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[181] 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.

---

179 Els paral·lels de Rodoreda amb l'escriptora Caterina Albert són diversos al llarg de la seva 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).

180 Llegim aquesta idea en l'article "Crisi i represa de la novel·la" (Arnau 1987a, 23-24).

181 *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). 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.

Per tot això, *Un dia de la vida d'un home* i *Aloma* esdevenen novel·les plenament modernes, en relació al tractament efectuat sobre l'espai, i responen "a la defensa de l'escenari urbà com a marc social per al tractament modern de l'anàlisi psicològica" (Campillo 1998, 142) que proclamen els escriptors catalans dels anys trenta. I és que els escriptors del període, com 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 *Un dia de la vida d'un home* i *Aloma*, vol mostrar una ciutat moderna i elegant, on la gent hi viu com a qualsevol indret del continent. Una idea que desplegarà amb total normalitat en narracions posteriors com *La plaça del Diamant* o *El carrer de les Camèlies*.

Pel que fa al **temps** de la història, podem esmentar que l'època en la qual se situen les històries de les novel·les analitzades és el present, és a dir, el moment més pròxim a l'enunciació. Rodoreda tria aquest temps verbal com a forma d'oferir la immediatesa de la història al lector, com un recurs per tal d'afavorir la seua versemblança, alhora que disminueix 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. *Un dia de la vida d'un home* és la novel·la que fa un ús més nombrós de les formes verbals pretèrites, 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 *Un dia de la vida d'un home*, *Crim* i *Aloma*, en el sentit que fan avançar l'orientació futura dels esdeveniments.

En relació a la **durada** de les novel·les, *Sóc una dona honrada?*, *Del que hom no pot fugir* i *Aloma*, responen a un mateix tipus de narració de desenvolupament 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 ressaltable, 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. 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. 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, *Un dia de la vida d'un home* i *Crim* presenten un esquema de novel·les de temps reduït. Les històries ocorren en un període de temps curt, un dia o una nit, sense cap consideració excessiva dels esdeveniments, com succeeix, per exemple, en les novel·les en crisi. Malgrat la reducció de la durada d'aquestes narracions, en comparació a les tres 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 *Del que hom no pot fugir* i *Aloma*, no és possible. Els protagonistes d'*Un dia de la vida d'un home* i de *Crim* es mouen d'una manera més lliure i menys observats per les descripcions de l'autora. *Un dia de la vida d'un home* i *Crim* 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. 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). Per contra, els textos analitzats es fan ressò de la inestabilitat social dels anys trenta: àcrates, marxistes, feixistes, etc. (*Crim* i *Aloma*). 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 (*Un dia de la vida d'un home*); marques de cigarrets (*Crim*). És significatiu també l'ús de paraules d'altres idiomes que, a poc a poc, s'usen en el català de l'època (*Un dia de la vida d'un home* i *Crim*, 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 (*Un dia de la vida d'un home*); M. Teresa Vernet (*Crim*). S'hi fa esment també de publicacions o periòdics del moment, com la col·lecció Els Nostres Clàssics (*Un dia de la vida d'un home*); premis literaris com el premi Crexells (*Crim*). 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. *Un dia de la vida d'un home* és, sens dubte, la novel·la que presenta un interés major per actualitzar els seus referents temporals; com hem dit anteriorment, podem entendre aquest tret de la poètica de les primeres obres de la Rodoreda com una de les influències més clares dels nous narradors dels anys trenta, com F. Trabal i C. Soldevila.

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, per la qual cosa els personatges hi manifesten la seua preocupació, però amb tot no fan sinó mostrar la seua resignació envers l'avanç del destí. La mateixa autora, en l'entrevista que li feren Carme Arnau i Dolors Oller, 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).

D'aquesta manera, l'amor que manifesten els protagonistes rodoredians és una de les principals víctimes del pas del temps. La simbologia de l'eix temporal es concreta en aquestes novel·les en una figura ben representativa, el mirall que

també és representat pel reflex de l'aigua dels rius. Hi ha, per tant, un precedent dels miralls-símbols de la narrativa de maduresa de l'escriptora; 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). El *Diccionario de símbolos* (1969, 475) de J. Chevalier i A. Gheerbrant interpreta el mirall com una font de coneixements indirectes, situats en el moment anterior a la visualització. Així, en *Sóc una dona honrada?* el mirall indica la fi del passat, la vinguda del futur i, per tant, la infelicitat; però malgrat tot, la protagonista tem trencar un mirall;[182] en *Aloma*, simbolitza la maduresa assolida per la protagonista, una conseqüència directa del pas del temps. Els miralls representen el límit de la realitat on viuen els personatges, 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'*Un dia de la vida d'un home* en mirar-s'hi, "veu un vell" (*UD*, 203); una imatge que podem vincular, seguint les paraules de C. Arnau (1992b, 67), amb el temor de Rodoreda pels miralls perquè eren testimoni de l'envelliment personal.

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 *Del que hom no pot fugir* i *Aloma*, i el dia, en *Un dia de la vida d'un home* i *Crim*. 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'*Un dia de la vida d'un home*. 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. La concepció del somni, com l'element fonamental en la creació literària rodorediana, remet a les propostes teòriques de K. Jung en el llibre

[182] 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.

Símbols de transformació (1952, 31-58), i de G. Bachelard en el llibre *La poética de la ensoñación* (1960, 39), dos teòrics de l'interés de l'escriptora, segons llegim en *Una lectura de* Mirall trencat de C. Arnau (2000, 78). D'una manera contraposada, 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.

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 a propòsit de l'edició d'*Isabel i Maria* (Arnau 1991a, 19): "el temps és molt important en l'evolució de la prosa rodorediana"[183]. El temps es presenta sovint com un element omnipresent davant del qual cal defensar-se.[184] Els personatges rodoredians destriats s'hi defensen amb estratègies i reaccions ben diverses: la por, el secret, la passivitat, la fugida física, la religió, la mort, el record, etc., però acaben resignant-se davant de la seua fortalesa. L'opció per la no activitat, és a dir, la passivitat, és una reacció força habitual en les protagonistes posteriors de l'autora: Natàlia, en *La plaça del Diamant*; Cecília, en *El carrer de les Camèlies*; Teresa Goday, en *Mirall trencat*, principalment. Podem localitzar aquest tret personal en molts dels personatges de les narracions de Virginia Woolf, l'autora amb la qual hem vinculat algun dels precedents rodoredians; cal destacar el títol del segon capítol 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

---

[183] L'estudiosa (Arnau 1991a, 26-27) veu aquest un factor essencial en tot el conjunt de l'obra, especialment en *Mirall trencat* (1974).

[184] 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).

altra novel·la de l'escriptora anglesa, *Les ones* (1931), ofereix també exemples de la impassibilitat 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, de manera que no manifesten cap voluntat de lluitar contra les seues conseqüències. Els exemples dels primers textos de l'autora són representatius d'aquesta tret situat en les etopeies dels personatges, els quals només es mostren feliços quan el temps sembla aturar-se. D'una manera paral·lela, els personatges de l'escriptora anglesa V. Woolf es veuen igualment satisfets quan el temps s'atura.

La fantasia, és a dir, la recreació conscient de fets no succeïts, és l'única possibilitat real perquè els personatges canvien el rumb dels esdeveniments. Així ho hem vist, per exemple, en el pensament de la protagonista de *Del que hom no pot fugir* que reconeix fer ús de la imaginació per tal de fugir de l'esfera conflictiva de la realitat. Igualment enyora no poder gaudir més sovint de les possibilitats de fugida que el somni li ofereix. La protagonista de *Sóc una dona honrada?* també n'està contenta de la seua facultat fantasiosa ("Tinc una gran imaginació jo", *DH*, 20), 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" (*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.[185] Aquesta és una de les imatges més suggerents que es concretarà en les novel·les de maduresa de l'escriptora.

En relació a l'ordre del discurs respecte de la història, cal dir que les novel·les estudiades són, en general, força lineals, és a dir, 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

---

[185] 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).

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. 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. 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).

Les figures anacròniques més utilitzades són les **analepsis**, 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. Les analepsis sovint esdevenen repetitives en tant que reincideixen en la descripció d'un contingut ja conegut però de gran transcendència per a l'evolució de l'individu referit. En el cas de *Del que hom no pot fugir* i d'*Un dia de la vida d'un home*, aquestes analepsis 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 *Del que hom no pot fugir*, i el coneixement i l'enamorament de Rampell per la dona, en *Un dia de la vida d'un home*.

A causa de les exigències del gènere en què s'inclou, *Crim* 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, *Del que hom no pot fugir* és la novel·la que presenta una major quantitat d'interrupcions en l'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. Estem plenament d'acord amb aquestes opinions, ja que la inexperiència de l'escriptora crea una obra amb falta de cohesió, un tret indispensable en un text on hi ha una diversitat considerable de personatges secundaris. 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 situen el lector en punts exteriors al de la història primària, són prolepsis externes que 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, fan preveure l'evolució dels esdeveniments segons va obtenint senyals el mateix personatge actant. Només cal destacar *Crim*, on les prolepsis afavoreixen la intriga de la novel·la, en constituir diversos indicis que seran explicats al desenllaç final.

En relació a les **formes d'inserció del discurs reportat dels personatges**, cal dir que *Sóc una dona honrada?* i *Del que hom no pot fugir* són les novel·les que presenten un major acostament entre el discurs i la història, perquè empren habitualment el discurs directe 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 discurs indirecte queda restringit al relat que les protagonistes fan de les accions d'altres personatges, encara que en aquests fragments s'hi alternen formes del discurs directe i del discurs indirecte; 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 discurs directe. Així, podem confirmar aquest doble ús en *Sóc una dona honrada?* i *Del que hom no pot fugir*; Rodoreda hi utilitza el discurs directe en l'expressió íntima dels pensaments dels personatges (monòleg) i el discurs indirecte en les anacronies (analepsis principalment). L'ús general en aquestes novel·les del discurs directe afavoreix la naturalitat del relat, ja que permet la transcripció literal de les paraules dels actors; és perfectament destriable a partir de la presència de senyalitzadors deíctics de persona (*vostè, jo, tu*), que guien la pluralitat de veus narratives en el discurs directe, i demostratius (*això, açò, allò*).

En els diàlegs es possibilita la polifonia, la pluralitat de veus narratives; la inserció d'aquests discursos reportats es fa moltes vegades sense l'acció de verbs introductoris ni identificació dels locutors, probablement per agilitar 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 *Sóc una dona honrada?* i *Del que hom no pot fugir*, també força emprades en *Crim* —en *Un dia de la vida d'un home* i en *Aloma* són presents, però no són tan generals—, 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 discurs directe és especialment significativa en l'expressió de la intimitat dels personatges, la qual cosa incrementa el ritme del relat. Potser *Aloma* l'obra més allunyada d'aquest model de les quatre anteriors novel·les, en tant que el seu discurs més íntim es troba dins del discurs indirecte lliure localitzat en la veu del narrador. En el cas dels quatre primers textos, el discurs directe, els monòleg dels protagonistes, construïts amb un estil natural i ràpid, amb frases curtes sense gairebé connectors, són els que manifesten l'evolució interior del personatge protagonista. Un monòleg que s'assembla en algunes imatges a la forma del monòleg interior —a l'igual que en *Aloma*—: encavalcament de punts de vista, creuaments d'opinions procedents de distintes formulacions,

exclamacions, interjeccions, frases inacabades, etc., que són el reflex d'uns pensaments accelerats dins d'una narració general en primera persona. En aquest sentit, *Aloma* és novament l'excepció, ja que, malgrat tenir un narrador heterodiegètic, sovint es construeixen els pensaments directes de la ment del personatge. Si apliquem la visió de D. Maingueneau i V. Salvador (1995, 110-114), podem afirmar que en les quatre primeres narracions no es fa ús del monòleg interior. En aquest sentit, Carme Arnau (1979, 32), en referir-se a les tècniques discursives de *Sóc una dona honrada?*, recorda la relació entre el diari i el monòleg interior, ja que el primer és el pas previ del segon; una negació del monòleg interior que pot aplicar-se a les altres quatre narracions. L'autora vol reflectir amb un llenguatge més espontani i desordenat el dinamisme intern del pensament dels actors —un estil que recorda diversos passatges de novel·les posteriors de l'autora com *La plaça del Diamant* o *El carrer de les Camèlies*—, 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 amb l'etiqueta aplicada a aquestes novel·les per Carme Arnau de *fals monòleg interior* al qual ens hem referit en l'estudi anterior. Arnau (1979, 38) 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). *Aloma*, segons els exemples que hem destriat en el capítol anterior, és l'única narració que manifesta un desenvolupament d'aquesta forma discursiva, precedent dels monòlegs de les protagonistes rodoredianes dels anys seixanta.

En les novel·les amb un narrador heterodiegètic, com *Un dia de la vida d'un home*, *Crim* i *Aloma*, hi ha un ús predominant de les formes del discurs indirecte per a introduir el discurs dels personatges. Aquestes formes s'hi alternen amb les del discurs indirecte lliure, quan la veu narrativa s'hi introdueix dins de la consciència del personatge. Malgrat tot, no hi ha un canvi de persona, les tres narracions es relaten en tercera persona, a excepció lògicament de la reproducció dels diàlegs que segueixen les formes del discurs directe. Amb l'ús del discurs indirecte lliure 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. Si seguim l'estudi d'aquesta tècnica estilística que fan D. Maingueneau i V. Salvador (1995, 107), arribem a la mateixa conclusió en la seua aplicació a les novel·les de Mercè Rodoreda, ja que el discurs indirecte lliure permet a la novel·lista conservar el control del discurs, tot endinsant-se en el personatge, sense rebutjar la veu narrativa heterodiegètica. El seu ús és major en l'última novel·la, la qual cosa confirma la condició de text més evolucionat dins de la creació de l'estil personal de l'autora; un fet reforçat amb l'observació anterior sobre l'increment d'aquestes formes discursives en la novel·la del 1969.

En aquest sentit, podem observar un dels trets estilístics de l'autora que es concretà en la seua producció de postguerra i que l'experimentació de les obres estudiades prefiguren: l'opció en els relats amb un narrador heterodiegètic —pensem, per exemple, en *Mirall trencat*—, per les formes del discurs indirecte lliure, en detriment de les del discurs directe i en els relats amb un narrador homodiegètic —en novel·les com *La plaça del Diamant*, *El carrer de les Camèlies* o *Quanta, quanta guerra...*—, per l'esquema del monòleg interior, que significarà una superació del monòleg del personatge inserit en un discurs directe, que en *Sóc una dona honrada?* es concretà en les cartes dels protagonistes, i que es desenvolupà progressivament fins a la consolidació en diversos fragments d'*Aloma*. Amb tot el que hem vist queda clar que les formes discursives de les novel·les rodoredianes dels anys trenta prefiguren d'una manera decidida els relats que l'autora publicà a partir dels anys seixanta.

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. La localització de figures relacionades amb el relat conversacional en les obres de Rodoreda ens ha fet possible la consolidació de la nostra hipòtesi llançada en l'anàlisi de les estructures temàtiques 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. Això és un fet continu en els fragments redactats amb l'estil directe, majoritaris en *Sóc una dona honrada?* i *Del que hom no pot fugir*, i en el discurs indirecte lliure, més emprat en *Un dia de la vida d'un home* i *Aloma*. 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.

Cal destacar, sens dubte, l'ús de tres recursos estilístics que proporcionen en alguns moments un ritme molt marcat, que agilita la lectura i la comprensió de l'estat d'ànim dels protagonistes. Ens referim a l'el·lipsi, l'enumeració i la repetició que creen fragments narratius ben significatius en els cinc textos analitzats. Unes formes lingüístiques que sovint desapareixen en la segona versió d'*Aloma*, un text que es presenta en apariència menys pròxim a l'oralitat —a causa dels elements orals que han estat bandejats—, però que manté els trets bàsics que acosten el discurs del relat a la parla dels personatges. Deixant de banda aquesta nova versió de la novel·la del 1938, podem afirmar que dels tres recursos procedents del registre oral d'aquests cinc relats, l'el·lipsi és una de les figures més recurrents en la primera narrativa de l'autora —a diferència novament de l'*Aloma* del 1969, on bona part d'aquestes el·lipsis no hi són presents—. L'ús de l'el·lipsi provoca una agilitació 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. La seua presència va normalment indicada amb els punts suspensius i intenta reflectir en tot moment les interrupcions pròpies del llenguatge oral. 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. 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; 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.

En segon lloc, les enumeracions sintàctiques col·laboren en la coherència interna del 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), etc. Per la seua banda, l'ús de les repeticions en els fragments descriptius 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. 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. Hem destacat anteriorment la formulació de molts dels inicis dels parlaments dels protagonistes de *Sóc una dona honrada?*, que presenten frases encapçalades per conjuncions o pronoms idèntics (si, que, perquè) que reforcen l'expressivitat i la immediatesa comunicativa del personatge; també *Un dia de la vida d'un home* i *Crim* n'ofereixen diversos exemples significatius. Rodoreda usa també diverses gradacions semàntiques, basades principalment en la repetició, per a emfasitzar diverses situacions; podem destacar l'exemple vist anteriorment en *Sóc una dona honrada?* (pàg. 40) sobre l'acció de *plorar*. El resultat és una prosa rítmica que distribueix la seua intensitat conceptual en diverses expressions. En 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; hem observat diversos casos en *Del que hom no pot fugir*, on apareix moltes vegades en les descripcions imprecises que la protagonista fa del poble. Igualment, en *Un dia de la vida d'un home*, 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.

Tots tres recursos, l'el·lipsi, l'enumeració i la repetició 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. 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 i on el discurs citat del personatge esdevé el discurs principal del relat. En els textos rodoredians dels anys trenta, l'enumeració, la repetició i l'el·lipsi, formes característiques del relat conversacional, 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. És evident sobretot l'ús de l'el·lipsi en la narrativa rodorediana com un dels seus trets més particulars, un recurs lingüístic valorat per Xavier Pericay i Ferran Toutain (1996, 225) com a innovador en el model de llengua dels narradors postnoucentistes, al costat de l'enumeració i de la repetició. 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.

Cal 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 força destriable en dues d'aquestes novel·les, *Un dia de la vida d'un home* i *Crim*, novel·les en les quals, és més evident la influència de narradors coetanis a Rodoreda, com el cas esmentat 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".

Per tant, podem observar com 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 *Marginals i integrals 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 reproduïr la manera de parla de la burgesia autòctona d'abans de la guerra" (Arnau 1987b, 141). 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 havia aconseguit. Rodoreda es troba enmig d'aquesta evolució generacional. Amb tot això, podem entendre que Rodoreda és conscient de l'ús d'elements propis del relat conversacional en els seus primers textos literaris.

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, senyalitzacions deíctiques, elements 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 vinculats amb aquest registre lingüístic dins l'obra narrativa de Rodoreda no és gens agosarat;[186] l'autora es 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.

Finalment, en relació al **contracte narratiu**, les novel·les estudiades presenten dues formes bàsiques de veu narrativa. D'una banda, les dues primeres presenten un narrador intradiegètic homodiegètic —corresponent a la figura del *jo protagonista*, segons la terminologia de Norman Friedman (1975, 47-57)—, és a dir, un personatge central que relata allò que veu i que sent; d'una altra banda, les tres últimes, un narrador heterodiegètic —corresponent a l'*omnisciència neutral*, segons la terminologia de Norman Friedman (1975, 50)—, no representat per cap

[186] 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).

dels protagonistes dels relats. 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 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 cronotop 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, per la qual cosa és fàcil comprovar aquest peculiar tarannà. El plantejament d'un narrador en primera persona en *Sóc una dona honrada?* i en *Del que hom no pot fugir* 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. En les tres darreres novel·les però, hem destriat un model de narrador semblant, unes figures literàries que reporten els fets que passen, sense responsabilitzar-se de l'origen dels esdeveniments relatats. Així, esdevenen 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 aquests tres relats per la creació d'una veu narrativa distinta a la del protagonista fou motiviada per la voluntat d'allunyar-se del control del relat per part del personatge, i fer possible una veu més objectiva que interpretàs les actuacions dels actors; d'aquesta manera és possible usar tècniques expressives com l'humor o la ironia, que serien menys convincents si els generàs el mateix protagonista. En el cas d'*Aloma*, gràcies al narrador heterodiegètic l'autora pot

abordar amb una major precisió analítica l'evolució íntima dels seus pensaments de la protagonista que desemboquen en la seua maduració. Malgrat tot, les diferències entre la primera i la tercera persona narratives d'aquestes novel·les responen a un mateix intent de focalització personal. Aquesta idea coincideix amb la proposta de Roland Barthes que distingeix entre narració personal i impersonal com una mena de superació de la diferenciació tradicional de l'estructuralisme. Com 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 ofert 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). Per a Barthes (*apud* 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.

Al nostre parer, *Un dia de la vida d'un home*, *Crim* i *Aloma* responen a una mateixa construcció de la perspectiva narrativa que les anteriors novel·les, una concepció que és possible si apliquem la proposta de R. Barthes, qui 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. Amb tot, el plantejament d'un altre teòric estructuralista com Jonathan Culler és ben diferent, ja que 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 rescrita 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). No obstant això, hem d'entendre que la desaparició del narrador homodiegètic dels tres últims relats de Rodoreda d'aquest període no implica una minva de la informació, ja que la tercera persona narrativa s'identifica plenament amb el pensament del personatge protagonista. La distància entre el lector i el text tampoc no varia gaire en aquests textos, ja que el coneixement dels esdeveniments se succeeix paral·lelament al seu desenvolupament. La perspectiva narrativa de les cinc novel·les estudiades és, per tant, força semblant.

Cal matisar però, que en *Sóc una dona honrada?*, la procedència de la veu narrativa és també doble i, per tant, podem parlar d'un narrador intradiegètic homodiegètic mòbil, depenent de la concreció de la veu narrativa en un o en altre personatge. Hi ha, per tant, un intent d'aconseguir una narració polifònica 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 Yuri H. Lotman, en el llibre *Estructura del texto artístico* (1970, 335), provoca 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". 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 concretar també una funció organitzativa, corresponent a l'estructuració de la pròpia novel·la que el narrador aporta. En tercer lloc, cal destacar la funció testimonial que la figura del narrador desenvolupa en aquestes novel·les, encara que és més destriable en *Sóc una dona honrada?* i *Del que hom no pot fugir*, on el narrador és homodiegètic; així la veu narrativa manifesta en distintes ocasions la seva relació afectiva respecte a la història. En *Del que hom no pot fugir* i en *Un dia de la vida d'un home* hem detectat una fluïda funcionalitat ideològica de la veu narrativa que s'origina en la crisació d'una sèrie de comentaris sobre alguns fets localitzats en el marc històric i social en què es mouen les històries. I finalment, en *Un dia de la vida d'un home*, 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.

4. CONCLUSIÓ FINAL

Concloem aquest estudi, una anàlisi dels orígens literaris —la *prehistòria personal*— de Mercè Rodoreda amb la defensa dels primers textos narratius que prefiguren, sens dubte, l'univers literari desplegat gairebé trenta anys després. Uns anys de producció bàsica per a la seua formació on hem de destacar, en primer lloc, la seua dedicació periodística, un fet que la posà en contacte amb els cercles intel·lectuals catalans del moment, bé a partir del treball desplegat (entrevistes principalment), bé a través de la pertinença a l'Associació de la Premsa de Barcelona. Aquest factor és força important en una escriptora que acabava 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, l'any 1932, la qual cosa ens fa entendre la complementarietat de la seua activitat periodística i literària. És cert que la formació derivada de l'ambient familiar és la base cultural de la Rodoreda escriptora en els seus primers moments, però el contacte amb els cercles literaris de la Barcelona dels anys trenta creà unes inquietuds socials, culturals i polítiques que acceleraren aquesta formació. Rodoreda prenia així consciència de l'impuls que calia donar a la cultura catalana després d'uns anys de dictadura (1923-1930) en el qual s'hi havien alentit alguns progressos dels primers vint anys del segle. Així mateix, hem destriat un altre objectiu que la guià en els seus textos literaris i periodístics del període: l'assoliment de la igualtat de la dona en la vida social i cultural de Catalunya.

En general, després d'aquestes observacions inicials podem afirmar que en aquestes novel·les, s'insinuen diversos tòpics literaris i tècniques descriptives i estructurals que són presents en narracions posteriors. *Sóc una dona honrada?*, *Del que hom no pot fugir*, *Un dia de la vida d'un home* i *Aloma* són en certa mesura novel·les psicològiques que ofereixen el retrat intern de l'evolució d'uns personatges en transformació. Uns relats que no incorporen la tècnica innovadora d'aquella època anomenada monòleg interior —amb les matisacions en l'última novel·la que hem esmentat anteriorment—, i que l'autora desenvoluparà en

obres posteriors com *La plaça del Diamant* o *Mirall trencat*. La vinculació de l'autora a les noves formes estètiques que es desenvolupaven en la narrativa catalana d'aleshores —la novel·la psicològica— no és impediment perquè hi destriem la pervivència de models narratius vuitcentistes, 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 les novel·les del segle XIX, encara que amb un distanciament evident. Potser adient recordar les paraules de l'autora en el pròleg de la novel·la del 1974: "el personatge d'una novel·la pot saber què veu i què li passa, l'autor no. D'aquesta manera el lector sent una veritat o, si es vol, més veritat. Tota novel·la és convencional. La gràcia consisteix a fer que no ho sembli." (*Mirall trencat*, 17). Així, Carme Arnau, sobre la reflexió anterior de l'autora, estableix que la diferència a què s'hi refereix s'estableix entre "explicar (*telling*) i mostrar (*showing*), la primera tendència més lligada al XIX, i la segona al XX" (Arnau 2000, 17), una superació estilística de la qual Rodoreda n'és conscient en les seues novel·les de maduresa.

Una vegada hem acabat la nostra anàlisi, a partir de les dades extretes, podem confirmar que aquesta base vuitcentista es manifesta en els primers textos de l'autora; així els esquemes argumentals de les cinc novel·les analitzades, especialment en la relació establerta entre els personatges, respon a motius romàntics, com Rodoreda reconegué en parlar de *Mirall trencat*: "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 del romanticisme; cal destacar, en primer lloc, l'ús expressiu de la natura, ens referim bàsicament al recurs a la fal·làcia patètica, emprat sobretot en *Del que hom no pot fugir* i en menor mesura en *Crim*. L'ús expressiu de la natura com a element actant de la història és evident en un text posterior com *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 *Del que hom no pot fugir*; 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, religioso 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.

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 aboquen 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'*Aloma*: "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, si bé veuen augmentades les seues possibilitats. 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. 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.

Com veiem, Rodoreda fon les tècniques psicologistes, les innovadores 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 *Del que hom no pot fugir*, 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 *Crim*, 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.

No obstant això, la principal aportació de l'escriptora en aquests primers textos és l'aproximació progressiva a uns relats on el que importa no és explicar unes realitats sinó mostrar-les, situar-les en el marc de proximitat del lector destinatari. Si atenem a les paraules de Carme Arnau sobre *Mirall trencat*, amb la localització de la idea del correlat objectiu postulat per T. S. Eliot a *The sacred wood* (1960),[187] Rodoreda s'hi acosta en les novel·les dels anys trenta a la construcció narrativa dels seus relats de maduresa, ja que progressivament —i *Aloma* és novament la novel·la que manifesta una major evolució estilística— intenta reflectir l'interior del personatge, tot deixant de banda l'explicació de la seua conducta o de la importància del medi que el condiciona. Mercè Rodoreda busca en aquestes novel·les un estil propi per a redactar les seues històries, tant a nivell estructural com lingüístic. Així, podem localitzar un altre tret innovador de les obres rodoredianes analitzades; 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.

---

[187] Vegeu Arnau 2000, 65.

Aloma és la consecució d'aquest primer període d'aprenentatge; les quatre anteriors novel·les reflecteixen els intents de l'autora per minvar considerablement la distància entre el discurs i la història, per tal d'oferir la immediatesa dels esdeveniments d'una manera directa i natural. 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.). És possible, doncs, en els primers relats de l'autora destriar un seguit de recursos vinculats amb el registre oral que possibiliten la construcció d'un estil personal, propi dels prosistes catalans que a partir del 1925, hereus directes de les reformes lingüístiques dels noucentistes, que intenten superar la rigidesa lèxica 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* —en paraules de X. Pericay i de F. Toutain (1996, 118)— 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 relats catalans dels anys 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 alluryen aquestes novel·les del model estilístic propi que l'autora va reflectir en les obres posteriors. 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. Amb el temps, i *Aloma* és una bona mostra d'això, l'autora va aconseguir 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 assajà en aquestes novel·les, en introduir tècniques narratives que cercaven la facilitat d'assimilació dels continguts de la història per part del receptor amb la major disminució d'entrebancs en la seua recepció; la concreció d'un narratari extradiegètic en les primeres quatre obres reforça la nostra afirmació. Cal matisar, doncs, el concepte de col·loquialitat en l'obra de Rodoreda en tant 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, 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 emprà 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 anat indicat, una vegada més veiem el paper que l'exercici periodístic provocà en els escriptors d'aquesta època.

Finalment, pel que fa a la perspectiva narrativa dels textos de Rodoreda, podem observar com 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*, destacà 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, *Aloma*, 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. Seguint el model innovador del segle XX —un narrador que, en paraules d'Andrés Amorós (1985, 98), "ensenya i mostra la realitat com un testimoni més"—, com altres novel·listes catalans, com Soldevila o Trabal, Rodoreda usa la primera persona narrativa en les dues primeres novel·les. 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, *Sóc una dona honrada?* i *Del que hom no pot fugir*, enceten en la producció de l'autora la veu narrativa més innovadora dels escriptors catalans del moment. Els tres relats següents es construeixen amb uns narradors immediats, amb una omnisciència neutral, que permeten el manteniment de la focalització del personatge.

Acabem, doncs, amb l'afirmació 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 cinc primeres novel·les és escassa —si exceptuem els valors indicats d'*Aloma*—, 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 per la metodologia narratològica emprada 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 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. I és que, segons afirma 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". Rodoreda rebutjà definitivament aquests relats, només rescriví *Aloma*, encara que aquesta decisió no resta valor crític a unes obres que podem considerar com a esborranys literaris, corresponents a una fase de formació, de la producció posterior. El motiu pel qual l'autora salvà *Aloma* és ben clar: hi són

presents els trets més bàsics de la nova poètica desplegada per l'autora en la fase productiva següent. La rescriptura del text no fa sinó confirmar la diferenciació existent dins del seu corpus narratiu: els textos experimentals, fins a *Aloma*, i els textos de maduresa, des d'*Aloma*. 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; *Sóc una dona honrada?*, *Del que hom no pot fugir*, *Un dia de la vida d'un home*, *Crim* i *Aloma*, com també les diverses participacions en els mitjans de comunicació, havien fet possible que l'autora trobés un estil propi i personal. Les obres de Rodoreda reflecteixen en tot moment els factors condicionants de la novel·la catalana dels anys trenta, això és, la dificultat de rellançar el gènere després del buit noucentista, la recerca d'un model narratiu propi, l'esforç individual d'uns joves autors que necessitaran encara uns anys per poder consolidar l'estil personal. 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 concreten una prefiguració de la narrativa posterior de l'autora. Els textos de Mercè Rodoreda dels anys trenta presenten, doncs, 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. Començar a escriure: un repte personal.

5. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA[197]

5.1 Obres de l'escriptora

— (1932), *Sóc una dona honrada*, Barcelona,[198] Llibreria Catalònia.

— (1934a), *Del que hom no pot fugir*, Ed. Clarisme.

— (1934b), *Un dia de 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.

---

[188] En el cas de publicacions amb diverses edicions, hem indicat la versió sobre la qual hem treballat i sobre la qual correspon la paginació esmentada.

[189] Des d'ara només indicarem el lloc de publicació quan no siga Barcelona.

— (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* (a cura de Carme Arnau), València, Ed. 3 i 4.

— (1993), *El torrent de les flors* (a cura de Montserrat Casals), 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* (a cura de Carme Arnau), Fundació Mercè Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans ("Arxiu Mercè Rodoreda", 1).

— (1999), *Un cafè i altres narracions* (a cura de Carme Arnau), Fundació Mercè Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans ("Arxiu Mercè Rodoreda", 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[199]): "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; "Parlant amb el dibuixant Santsalvador", núm. 26 (14.04.34), pàg. 1; "Parlant amb

[190] 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.

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 d'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)

5.2 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.

ADINOLFI, Giulia (1980), "*La meva Cristina i altres contes*, dins l'obra de Mercè Rodoreda", *Nous horitzons*, 62, (abril, 1980), pàg. 12-17.

ARNAU, Carme (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), "Crisi i represa de la novel·la", dins *Història de la literatura catalana*, vol. X, Ariel, pàg. 9-102.

— (1987b), *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).

— (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.

— (1996), *Mercè Rodoreda*, Columna ("Gent Nostra", 116).

— (2000), *Una lectura de* Mirall trencat *de Mercè Rodoreda*, Proa.

ARNAU, Carme i OLLER, Dolors (1986), "Una conversa amb Mercè Rodoreda", *Serra d'Or*, 253 (1986), pàg. 18-21.

BALAGUER, Josep M. (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.

CAMPILLO, Maria (1983a), (estudi introductori, selecció i notes) *El conte de 1911 a 1939*, Ed. 62.

— (1983b), "La Rodoreda que Rodoreda refusà", *Avui* (20.04.83).

— (1994), "Mercè Rodoreda: dues conferències radiades durant la guerra civil", *Els Marges*, 51 (desembre, 1994), pàg. 53-61.

— (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).

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.

— (1995), "La ciutat, una casa, un trencaclosques", València, *El Temps*, 11-9-95 ("La geografia dels escriptors", 5).

CASTELLANOS, Jordi (1982), "El districte cinquè i la novel·la catalana dels anys trenta", *Els Marges*, 26 (setembre 1982), pàg. 115-119.

CASTELLET, Josep M. (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.

CORTÉS, Carles (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), "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.

— (1999), "Godless religion in *La mort i la primavera*", *Voices and visions: the words and works of Mercè Rodoreda*, Susquehanna University Press (Associated University Press).

ESTRANY, Pere (1934), "Sóc una dona honrada?", *L'Opinió*, *apud* Rodoreda, Mercè, *Del que hom no pot fugir*, Ed. Clarisme, 1934, pàg. 197-198.

FUSTER, Joan (1971), "Mercè Rodoreda", *Literatura catalana contemporània*, Curial, 1985[7], pàg. 378-380.

GAMISANS, P. (1988), *Évolution de l'écriture et illusion référentielle dans l'oeuvre romanesque de Mercè Rodoreda (1909-1983)*, tesi doctoral llegida a la Universitat de París-Sorbonne el juny de 1988 (inèdita).

— (1991), "La llengua de Mercè Rodoreda", *Miscel·lània Joan Fuster*, vol. III, pàg. 353-358.

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.

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).

MAASS, Angelika (1983), "Mercè Rodoreda com la vaig conèixer i la recordo", *Serra d'Or*, 209 (nov. 1983), pàg. 15-16.

MARTÍ, Xavier (1983), "La firmeza de una autora que repudia una parte de su obra y autentifica otra", *El Correo Catalán* (14.04.83).

MCNERNEY, Kathleen (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.

— (1995), "Cloenda", dins *Lectures de Mercè Rodoreda*, Cursos d'Estiu de la Universitat de Girona, del 10 al 14 de juliol de 1995 (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).

PERICAY, Xavier i TOUTAIN, Ferran (1996), *El malentès del noucentisme*, Ed. Proa.

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.

PORCEL, Baltasar (1966), "Mercè Rodoreda o la força lírica", *Serra d'Or*, pàg. 71-75.

PORTA, Roser (1998), "Mercè Rodoreda i el periodisme satíric. *Clarisme* i *El Be 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.

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)

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.

— (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).

TASIS, Rafael (1934), "Mercè Rodoreda. *Un dia en la vida d'un home*", *Mirador*, 302 (24.11.34).

SOLDEVILA, Llorenç (2000), *Una novel·la són paraules. Introducció a l'obra de Mercè Rodoreda*. Barcelona, Proa, 2000.

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.

TRABAL, Francesc (1938), "Salut, Aloma!", *Meridià*, núm. 25 (01.07.1938).

TRIADÚ, Joan (1973), "*La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda", dins J. Castellanos, *Guia de la literatura catalana contemporània*, Ed. 62, pàg. 403-407.

VALLVERDÚ, Francesc (1977), "L'edició catalana de 1923 a 1930", *Els Marges*, 9 (gener 1977), pàg. 23-50.

5.3 Bibliografia complementària

AD (1979), *Història de Catalunya*, Ed. Salvat.

AJURIAGUERRA, Julián (1983), *Manual de psiquiatría infantil*, Barcelona, Ed. Toraj-Mosson.

ALBERT, Caterina (CATALÀ, Víctor) (1905), *Solitud*, Ed. 62-"La Caixa" (MOLC, 27), 1988[6].

AMORÓS, Andrés (1985), *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra.

ARBÓ, Sebastià Juan (1966), *Obra catalana completa I. Novel·les de l'Ebre*, Ed. 62.

BACHELARD, Gaston (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].

BALCELLS, Albert *et al.* (1980), *Història dels Països Catalans*, Edhasa, tres volums.

BAQUERO GOYANES (1995), *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Ed. Castalia.

BARTHES, Roland (1966), "Anàlisi estructural del relat", dins Sullà, Enric (ed.) (1985), *Poètica de la narració*, Ed. Empúries, pàg. 67-106, 1994[3].

BENGUEREL, Xavier (1986), *L'absent i altres narracions*, Ed. Empúries.

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.

CASELLAS, Raimon (1901), *Els sots feréstecs. Narrativa*, Ed. 62-la Caixa ("Les Millors Obres de la Literatura Catalana", vol. 85), 1988[2].

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.

COMPANY, Juan Miguel (1987), *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*, Madrid, Cátedra.

CUENCA, M. Josep (1996), *Comentari de texts*, Picanya, Edicions del Bullent.

CULLER, Jonathan (1975), *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*, Ed. Anagrama, 1978.

DEL PRADO BIEZMA, Javier/BRAVO CASTILLO, Juan/PICAZO, M. Dolores (1994), *Autobiografía y modernidad literaria*, Cuenca, Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

DURRELL, Lawrence (1960), *Justine*, Ed. Edhasa (1970).

ESPADALER, Anton M. i altres (1993), *Història de la literatura catalana*, Ed. Barcanova.

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.

GULLÓN, Ricardo (1980), *Espacio y novela*, Antoni Bosch editor.

HEINDEL, Max (1930), *El mensaje de las estrellas*, Buenos Aires, Ed. Kier, 1978[8].

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].

HINOSTROZA, Rodolfo (1973), *El sistema astrológico*, Barral Ed.

JORDANA, C. A. (1927), *El collar de la Núria*, Ed. Curial, 1988.

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.

LLOR, Miquel (1931), *Laura a la ciutat dels sants*, Barcelona, Ed. 62-"la Caixa", 1988[8].

— (1947), *El somriure dels Sants*, Ed. 62, 1999.

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].

MAINGUENEAU, D. i SALVADOR, V. (1995), *Elements de lingüística per al discurs literari*, València, Ed. Tàndem.

MANN, Thomas (1924), *La montaña mágica*, Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés (Berlín, 1993[2])

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.

MILLER, Henry (1934), *Tròpic de càncer*, Ed. Edhasa (1990).

MONTANYÀ, Lluís (1937), "Francesc Trabal", *El Mirador* (1937), dins F. Trabal, *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, Quaderns Crema, 1987.

ORIOL DAUDER, Joan A. i ORIOL GIRALT, Joan (1995), *Diccionari de figures retòriques*, Llibres de l'Índex.

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.

POLLACK, Rachel (1980), *Los setenta y ocho grados de sabiduría del Tarot. Arcanos Mayores*, Ed. Urano, 1987.

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.

RANK, Otto (1981a), *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, ed. Paidós.

— (1981b), *El trauma del nacimiento*, Barcelona, ed. Paidós.

REUTER, Yves (1997), *L'analyse du récit*, París, Ed. Dunod.

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.

RUSIÑOL, Santiago (1907), *L'auca del senyor Esteve*, Ed. 62-la Caixa ("Les Millors Obres de la Literatura Catalana", vol. 25), 1988[8].

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.

SIRVENT Ramos, Ángeles (1989), *Roland Barthes. De las críticas de interpretación al análisis textual*, Alacant, Secretariat de Publicacions de la Universitat d'Alacant.

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.

— (1929), *Fanny*, Ed. 62 ("El Cangur", 149), 1993.

— (1931), *Eva*, Ed. 62 ("L'Alzina", 6), 1985.

— (1933), *Valentina*, Ed. 62-"la Caixa" ("MOLC", 84), 1982.

— (1936), *Moment musical*, Ed. 62 ("El Garbell", 39), 1992.

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").

— i altres (1997), *Introducció a la teoria de la literatura*, Manresa, Angle Editorial.

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].

TOOLAN, M. J. (1988), *Narrative. A critical linguistic introduction*, Londres, Routledge.

TRABAL, Francesc (1933), *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, Quaderns Crema, 1987.

— (1935), *Vals*, Ed. 62-"la Caixa" ("MOLC", 29), 1986.

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.

WHITE, Edmund (1982), *La història particular d'un noi*, Destino (1995).

WOOLF, Virginia (1927), *Al far*, Ed. Proa (1984).

— (1931), *Les ones*, Ed. Edhasa (1989).

— (1937), *Els anys*, Ed. Edhasa (1988).

YATES, Alan (1975), *Una generació sense novel·la*, Ed. 62, 1984[3].

ÍNDEX

PRÒLEG a càrrec de Llorenç Soldevila 9

1. EL PROCÉS DE PRODUCCIÓ DE LES PRIMERES NOVEL·LES 13

1.1 Bases metodològiques de l'anàlisi. Estat de la qüestió 13

1.2 Aspectes biogràfics de l'escriptora en la dècada dels trenta 30

2. ELS ELEMENTS CONSTITUTIUS DE LES PRIMERES NOVEL·LES 37

2.1 La història 37

2.1.1 Els arguments 37

2.1.2 Els components de la trama 41

2.1.3 La caracterització dels personatges 55

2.1.4 Els cronotops 93

2.1.4.1 L'espai de la història 93

2.1.4.2 El temps de la història 112

2.2 El discurs i la història (la trama i el temps). Les alteracions de l'ordre dispositiu de la història en el discurs 126

2.2.1 Les retrospeccions en la història: les analepsis 126

2.2.2 Les anticipacions en el discurs: les prolepsis 138

2.3 El discurs i la història (els personatges). La representació del discurs dels personatges 142

2.3.1 Formes d'inserció del discurs reportat 142

2.3.2 Formes lingüístiques de l'oralitat en el discurs literari 159

2.4 La veu narrativa: els narradors 180

3. RECAPITULACIÓ: LA CREACIÓ D'UN ESTIL LITERARI EN LES NOVEL·LES DELS ANYS TRENTA 191

4. CONCLUSIÓ FINAL 239

5. BIBLIOGRAFIA 247

5.1 Obres de l'escriptora 247

5.2 Estudis crítics sobre l'obra de Mercè Rodoreda i el seu context literari 250

5.3 Bibliografia complementària 256

COLECCIÓN ENSAYO E INVESTIGACIÓN

COMENÇAR A ESCRIURE: LA CONSTRUCCIÓ DELS PRIMERS RELATS DE MERCÈ RODOREDA (1932-1938) és un estudi dels relats que l'escriptora publicà en la primera etapa de la seua creació, abans d'iniciar el seu exili després de la victòria del bàndol nacional en la guerra del 1936. Ens referim a les novel·les *Sóc una dona honrada?* (1932), *Del que hom no pot fugir* (1934), *Un dia de la vida d'un home* (1934), *Crim* (1936) i *Aloma* (1938). No van ser reeditades, a excepció d'*Aloma* (1969), per decisió expressa de l'autora que considerava aquestes novel·les com a provatures del seu primer estil.

Amb aquesta investigació, pretenem aprofundir en el coneixement d'unes obres que inicien una de les veus més personals i representatives de les cultures europees de la segona meitat del segle XX. Tenim, doncs, l'objectiu d'aproximar-nos a l'univers rodoredià per conéixer millor la seua obra i el procés dut a terme en la redacció dels seus escrits. És per això que, al llarg d'aquest estudi, incloem alguns paral·lelismes observats entre els primers textos de l'autora i les obres posteriors, situades principalment entre els anys seixanta i vuitanta, com és el cas de *La plaça del Diamant* (1962), *El carrer de les Camèlies* (1966), *Mirall trencat* (1974) o *Quanta, quanta guerra...* (1980), entre altres.

Com diu Llorenç Soldevila en el pròleg, "Carles Cortés amb el present llibre s'afegeix amb un producte excel·lent i rigorós a la nòmina breu però qualificada d'estudiosos sobre l'obra de Mercè Rodoreda".

INSTITUTO ALICANTINO DE CULTURA JUAN GIL-ALBERT
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALICANTE

I.S.B.N.: 84-7784-875-0
9 788477 848752