
ESTUDI DELS MECANISMES DE PENETRACIÓ PSICOLÒGICA EN L'ALOMA DE 1938 I CONTRAST AMB LA VERSIÓ DE 1969

LAURA BOLO MARTÍNEZ
bolo@alumni.uv.es
Universitat de València

Resum: El següent treball es presenta com una anàlisi dels mecanismes de penetració i representació del món interior del personatge d'Aloma tant en la versió novel·lística del 1938 com en la posterior de 1969. Tot plegat el que es pretén és fer transparent el pensament i els sentiments de la protagonista a fi de perfilar amb més especificitat, per una banda, la seua evolució psicològica i, per l'altra, les relacions que hi estableix amb la veu narrativa. Seguint els principals paràmetres dels narratòlegs Gerard Genette i Dorrit Cohn, els punts bàsics d'anàlisi que tenim en compte són la veu narrativa, la focalització i sobretot, la distància modal, és a dir, la reproducció més o menys mediatitzada del pensament del personatge per part del narrador.

En totes dues versions es presenten els quatre modes bàsics de representació del món interior (monòleg interior, monòleg narrativitzat, psicorelat i *Oratio Quasi Obliqua*) si bé observem algunes diferències en relació a la focalització, a l'ús dels monòlegs interiors i a l'aparició flagrant del narrador en puntuals digressions reflexives. Aquests aspectes aparentment subtils coincidiran a donar una fesomia diferenciada a l'obra definitiva.

Paraules clau: Mercè Rodoreda, Aloma, veu narrativa, focalització, distància modal.

STUDY OF THE MECHANISMS OF PSYCHOLOGICAL PENETRATION IN 1938'S *ALOMA* AND ITS CONTRAST WITH THE VERSION OF 1969

Abstract: The following work analyses the mechanisms of penetration and representation of the inner world of Aloma's character in the 1938's novelistic version and as well as in the later one of 1969. In short, what we pretend is to make the thoughts and feelings of the main character transparent so as to outline with more specificity, on the one hand, her psychological evolution and, on the other hand, the connections that establishes with the narrative voice. Following the main parameters of the narratologists Gerard Genette and Dorrit Cohn, the basic points of analysis to take into account are the narrative voice, the focalization and especially, the modal distance, that is to say, the reproduction, more or less interfered, of the thought of the character by the narrator.

Both versions present the four basic ways of representation of the inner world (interior monologue, narrated monologue, psycho-narration and *Oratio Quasi Obliqua*) although we observe some differences related to the focalization, to the use of the interior monologues and to the flagrant apparition of the narrator in punctual reflexive digressions. These subtle aspects, apparently will give a different appearance to the definite work.

Key words: Mercè Rodoreda, Aloma, narrative voice, focus, modal distance.

1. INTRODUCCIÓ

L'obra de Mercè Rodoreda ha estat i continua sent un pilar fonamental per a entendre el salt qualitatiu que va experimentar la literatura catalana tot al llarg del segle XX. Aquesta obra ha rebut una atenció centrada preferentment en la producció de postguerra, cosa que és comprensible si fem cas de la voluntat de l'autora, la qual, en la maduresa, va rebutjar tots els treballs fets abans de la Guerra. Tots excepte d'*Aloma*. És per açò que la volem recuperar.

El nostre treball se centra en l'estudi dels mecanismes de penetració psicològica, cosa que ens permet conèixer amb encert la protagonista gràcies a l'anàlisi de la veu narrativa, la distància modal i la focalització adoptades. Hem contrastat les dues versions –les del 1938 i les del 1969– per copsar quins són els canvis en relació a les tres instàncies suara esmentades i sobretot per comprovar com aquestes subtils modificacions afecten la lectura global.

La base teòrica de què s'alimenta el nostre estudi sobre els mecanismes de penetració en el món interior del personatges rodoredians parteix fonamentalment de la teoria narratològica de Dorrit Cohn i Gerard Genette i, en menor mesura, de Graciela Reyes. De Genette prenem els conceptes aplicats a la focalització, a la veu narrativa (tipologia de narrador) i a la tipologia dels discursos pronunciats. De Dorrit Cohn emprem la terminologia aplicada als discursos interiors, els de reproducció del pensament i dels sentiments, ja que Genette no els diferencia nominalment dels pronunciats. En un esglaó superior, arribem a esmolar la fina línia que separa el discurs indirecte lliure (pronunciats) o els monòlegs narrativitzats (pensats) de l'*Oratio Quasi Obliqua* proposada per Reyes.

En els paràgrafs següents, analitzem el marc focal i narratiu pres i emfasitzem en la distància modal adoptada en la primera *Aloma* i tot seguit els posem en contrast amb la nova versió per veure quins trets es mantenen i quins es canvien de manera que arribem a comprendre al més tècnicament possible què fa que una *Aloma* siga tan diferent a l'altra després de trenta anys.

2. LA FOCALITZACIÓ I LA VEU NARRATIVA

La focalització es relaciona amb la figura o figures que enfoquen el relat a partir del seu punt de vista. Aleshores, podem tindre una focalització zero (en què tothom dóna la seua perspectiva sobre les fets de la història, és a dir, que coneixem els sentiments, pensaments de tots els personatges del relat), una d'interna fixa o variable (això vol dir que només coneixem la visió del món d'un personatge o de dos) i una focalització externa, que s'anomena també cinematogràfica (el narrador ens dóna una visió objectiva del que passa sense filtrar-nos la visió dels personatges).

En el nostre cas, *Aloma* és una obra representativa de la focalització interna fixa (amb algunes puntalitzacions que desvetlarem més tard) amb un narrador que posseeix una visió privilegiada des de la seua trona de narrador heterodiegètic extradiegètic. Diem que és extradiegètic perquè està fora del nivell diegètic, existeix abans i és gràcies a ell que es crea el primer nivell de diègesi. És heterodiegètic en la mesura que la narradora no participa com a personatge. Encara que en una primera impressió ho paregués, no és *Aloma* qui conta la seua història. Un narrador desconegut descriu, avança les accions i alhora penetra en el cervell de la nostra protagonista.

3. LA DISTÀNCIA MODAL

Relacionem la distància amb la intromissió major o menor del narrador en la presentació del discurs del personatge. Existeix tota una paleta de possibilitats per presentar més fidelment o menys fidelment les paraules i els pensaments. El narrador les pot reproduir talment les diu i pensa el personatge o bé pot aplicar el seu propi filtre i transformar-les.

Hi ha fonamentalment tres mecanismes de penetració i representació del món interior: psicorelat, monòleg narrativitzat i monòleg interior.

El psicorelat és el discurs del narrador que inclou l'anàlisi de pensaments i sentiments en forma de resum. Aquests pensaments poden ser verbalitzats o no per part del personatge. El narrador, però, en tant que coneix la vida interior del personatge és capaç d'apreciar eixos sentiments i pensaments i descriure'ls. El psicorelat es presenta com l'únic camí per a endinsar-se en les profunditats infraverbals de l'esperit ja que el monòleg interior és, per definició, limitat a l'activitat verbal de l'esperit i el domini que s'estén més enllà de la consciència escapa per definició a la verbalització.

Amb el monòleg narrativitzat, tradicionalment anomenat estil indirecte lliure, hom «imite le langage dont se sert un personnage lorsqu'il se parle à lui-même, mais il soumet ce langage à la syntaxe dont se sert le narrateur pour parler de ce personnage; il superpose ainsi l'une à l'autre les deux voix que les autres formes distinguent nettement.» (Cohn 1981:127). En efecte, el monòleg narrativitzat tracta, segons l'autora, «de rendre la vie intérieure d'un personnage en respectant sa langue propre, tout en conservant la référence à la troisième personne ainsi que le temps de la narration.» (Cohn 1981:122).

La veu del narrador i la del personatge es confonen llavors en una de sola, ja que el pensament del personatge emergeix literal en el discurs del narrador. Aquesta ambigüitat concentra la riquesa de la tècnica.

El monòleg interior és potser el més conegut d'entre tots. L'empra el narrador per reproduir els pensaments del personatge talment creuen pel seu cervell, sense constricció ni filtres, en altres paraules, consisteix en la citació directa dels pensaments dels personatges.

Per acabar, hi ha l'*Oratio Quasi Obliqua*. Es tracta bàsicament d'un estil indirecte sense l'articulació sintàctica canònica: no introduït amb verb de dicció o sentiment. És fàcil confondre l'*Oratio Quasi Obliqua* i l'estil indirecte lliure perquè, com diu Graciela Reyes, el narrador adquireix en ambdós casos el punt de vista i de vegades els trets expressius del personatge. La diferència és, amb tot, subtil. L'estil indirecte lliure adopta sempre algun tret lingüístic del parlant al qual mimetiza. En canvi, en l'*Oratio* el narrador no adquireix mai les categories de temps i espai alienes, és a dir, els dítics del personatge; així, acomoda l'enunciació aliena a l'enunciació pròpia del narrador fins arribar a la fusió total del discurs alié i el propi de manera que es torne indistingible l'origen del discurs. Just el contrari de l'estil indirecte lliure, en què el narrador es trasllada sintàcticament a l'ací i l'ara del seu personatge i intenta reproduir, en alguna mesura, les seues expressions.

Tot aquests recursos, si bé no són usats indistintament ni proporcionalment al llarg de la novel·la ja que cada tècnica aporta una matís al discurs, sí que és cert que tots apareixen a bastament i combinats. Per a fer-los més comprensibles, dividirem els modes i un a un en posarem exemples començant pel monòleg interior, passant pel monòleg narrativitzat i, per últim, parlarem del psicorelat.

3.1 MONÒLEG INTERIOR

La concepció de l'amor canviant en relació al creixement personal és un tòpic molt recurrent en les novel·les de Rodoreda, ben mirat, és un tema literari universal. Les reaccions de la nostra protagonista des del començament de la inexperiència, passant per la vivència, la recança, el rebuig i el buit, final són diverses i s'expressen per mitjà de recursos distints. Hi ha una tendència favorable a l'ús del monòleg interior en la primera meitat del llibre (aproximadament fins l'arribada de Dani moribund –al capítol XIV–) que va disminuint sobretot arran del colp de la mort del xiquet i de la descoberta de tot l'engany que els seus familiars perpetren. En aquesta línia, l'ús del monòleg interior entenem que respon a un desig directe d'acostar, sense constriccions, els dubtes i contradiccions de la jove, d'entendre-la més obertament. Val a dir, tanmateix, que la majoria de mostres del monòleg interior no apareixen isolades, sinó que s'acompanyen de psicorelats i, en menor mesura, de monòlegs narrativitzats per tal de traduir i concretar per mitjà del narrador els pensaments del personatge. Parlem de qüestions compensatòries: tot el que el monòleg interior guanya en immediatesa, com assenyala Cohn, ho perd en misteri, en complexitat que són, en definitiva, les característiques essencials del psicorelat.

Les següents mostres del monòleg interior que absorbeix els pensaments de la nostra protagonista fan exemple d'aquesta dinàmica combinatòria. Les cometes baixes són nostres per remarcar el monòleg interior.

Hi ha casos en què el monòleg interior va seguit d'un psicorelat:

L'amor em fa fàstic! » Va dir-s'ho pensant en aquell pobre gat i tancà el reixat d'una revolada... (Rodoreda 1938: 47)

A l'hora de llevar-se ja no hi pensava gens. En veure's al mirall, sí. Damunt des seus llavis tot tornava. Calia defugir de donar-li una importància que no tenia [...] – «No té cap importància un petó» – i, com més n'hi treia, menys s'adonava que n'hi afegia. (Rodoreda 1938: 119)

En alguns casos el monòleg ve introduït per verbs de pensament o sentiment:

La gent els entrebanca. Un instant el dos homes van junts, Aloma els segueix. El nouvingut es gira, recula, i es posa al costat d'ella. – «És amable» – pensa. No el troba tan lleig com de bell antuvi li havia semblat. (Rodoreda 1938: 75)

«¿Com es possible d'ésser tan bonic?» – I veu en Coral la concreció dels seus somnis de noia jove delerosa d'una vida més d'acord amb els seus desigs. – «Perquè la meva barroeria – recapacita – és a causa d'una excessiva sensibilitat: com a defensa, com a refugi, contra unes inclinacions, que, sabudes, potser provocarien una colla de comentaris mofetes.» (Rodoreda 1938: 82)

Però es diu: – «no he d'ésser així: la vida a vegades, pren aspectes inesperats. ¿Qui sap si tindrà sort? M'ho mereixo.» – I afirma: – «Sí, que tindrà sort.» (Rodoreda 1938: 98)

Els monòlegs interiors, com ja hem dit, poden vindre acompanyats de la resta de tècniques d'introspecció, cosa que demostra un domini efectiu dels recursos. Si és el cas que hi ha varietat, el monòleg interior sovint reflecteix millor els convenciments de la protagonista, les seues seguretats i decisions. Curiosament el narrador empra aquesta tècnica, (però també ho pot fer amb les altres), per distanciar-se del seu personatge, ja que no comparteix la seua visió ignorant de les coses. Els monòlegs següents il·lustren la ironia, el distanciament que pren el

narrador envers la concepció de l'amor que té Aloma. El narrador, com a Déu creador, extradiegètic, sap que el s'esdevindrà i, per tant, dubta del que la seua protagonista fantasieja.

Doncs? Cal pensar-hi tant? Sí, no em fa cap mena de por. És completament inofensiu pel que fa a enamorar-me. Si ho intenta quedarà ben lluit. No em fa por, doncs, en el sentit que jo pugui agradar-me'n. (Rodoreda 1938: 89)

També en aquest cas, en què Aloma es penalitza a ella mateixa, el narrador, que coneix els grans pecats de la família, ens mostra una protagonista massa ignorant i, per tant, se'n distancia. Que petita és la falta d'Aloma en comparació als egoïsmes dels qui l'envolten...!:

Sóc una noia sense escrúpols. Un dia vaig mentir el preu d'unes cortines; ara, he pres diners; un altre dia, ¿què faré? (Rodoreda 1938: 110)

Per acabar, cal notar com poc a poc Aloma va creixent i, per tant, comença a desxifrar els seus sentiments i a comprendre's a ella mateixa. En conseqüència, veiem com les fronteres entre allò que pensa o sent i allò que diu la nostra protagonista són cada vegada més diluïdes:

Robert s'ha aprofitat de la seva desconexió de la vida, i l'ha convertida en una cosa que té un nom esgarrifós que els homes diuen amb goig i s'hi rabegen. [...] «Que no vingui aquesta nit! Que no vingui, que em fa fàstic!» El cor li palpita follament cada cop que li sembla sentir passos. El traurà de la cambra. Cridarà si cal. – Que no vingui aquesta nit. Que no vingui.» [...] «Vés-te'n» – diu el seu pensament. I aviat ja no és el seu pensament. Que és tota ella que vibra del crit. –Vés-te'n.[...] «Quin fàstic!...Quin fàstic, l'amor!» (Rodoreda 1938: 174-175)

3.2 MONÒLEG NARRATIVITZAT

Pel que fa al monòleg narrativitzat, notem com s'entremescla la veu de la narradora i de la protagonista fins al punt de conduir a un autèntic equívoc: qui parla en cada ocasió? La complexitat augmenta quan hem de definir-ho estrictament, si es tracta d'un monòleg narrativitzat o d'una *Oratio Quasi Obliqua*. En un estil indirecte lliure, és la veu del personatge que preval o bé la del narrador? En alguns casos les marques de l'idiòlecte són clares fins al punt de presentar un llenguatge molt expressiu sovint en forma d'oracions interrogatives, d'oracions curtes, introduïdes fins i tot amb la partícula modalitzadora *ves* (veges). Aquests fragments els hem assenyalat clarament com a monòlegs narrativitzats. En canvi, n'hi ha d'altres en què l'ambició per l'estil i la recerca d'una objectivitat «aparent» ens acosten més a la figura del narrador.

A continuació assenyalarem alguns fragments on apareixen ambdues fórmules barrejades. Entre ells destaquen alguns de vertaderament polèmics quant a la seua adscripció a una o l'altra tècnica. L'alternança dels dos recursos en dificulta encara més la distinció i ens planteja fins a quin punt la narradora té intenció de confondre's amb la veu de la seua protagonista.

A l'igual que en el cas anterior, monòleg narrativitzat i *Oratio Quasi Obliqua* apareixen sovint combinats amb el monòleg interior i el psicorelat. Amb subratllat indiquem els casos més acostats a l'*Oratio*, amb cursiva, els de monòleg narrativitzat:

Després d'“allò” ha d'evitar la companyia d'ell. Perquè ara sovint estaran sols. ¿què passarà? Segurament res. L'ajudarà a rentar plats i li pujarà el cove de la roba al terrat. Si l'ajudava a fer els llits... Sense Anna tot serà fer voltes. [...] No estaria bé que li permetés d'ajudar-la.—si de cas m'estima, prou que em vindrà darrera. Ell no pot ésser dolent i, si no m'estima de veres, no em dirà res. Acabarà estimant-me; ho sé. (Rodoreda 1938: 122)

Quin abril més fred. L'hivern ha estat trist. Tancats a casa, sense diversions, sense cap novetat. S'ensabona. [...] ¿Què en treu, de tenir mitja casa? Ves si no hauria valgut més, en morir el pare, vendre-la i llogar un pis petit a qualsevol banda. Segur que encara els sobrarien diners. Mentre que ara només els ha ocasionat despeses.[...]. Però la casa és d'ells. Parla de deixar-la i segurament no podria viure en cap altre lloc... (Rodoreda 1938: 65)

Després d'aquesta nit és com una follia. [...] es diu si mai havia pensat a ésser tan estimada. El veu tothora anhelant del seu cos. [...] ¿Què li fa que Maria ja sigui casada, si ella té un home que l'estima per damunt de tot? [...] un home al qual s'ha donat [...] ¿Per què? Si ho sabia... ¿Què li fa? Viu una realitat dintre la qual es perd en remolins de follia. (Rodoreda 1938: 150)

3.3 PSICORELAT

Però és segurament el psicorelat la tècnica més ferventment emprada perquè ens descobreix molt de l'interior en poc d'espai, perquè significa una abstracció de l'interior i un coneixement objectiu i panoràmic dels processos mentals que un narrador, en aquest cas heterodiegètic, pot posseir.

L'amor profund que sent Aloma envers els dos Daniels de la seua vida es tradueix en un seguit de sentiments dolorosos, majoritàriament, o de culpa. Pel fet que amb aquests personatges Aloma no tinga situacions conflictives ni angoixants el monòleg narrativitzat i interior són gairebé inexistents. Aquesta idea es desprén de l'ús que n'ha fet anteriorment (dels monòlegs narrativitzats i interiors) i en farà durant la novel·la com a torrents de consciència, com a vehicle d'expressió del dubte i de les contradiccions.

Els records de la mort del germà i de la malaltia del nebodet per a Aloma desvetlen sentiments profunds que no tenen millor manera d'ésser traduïts sinó amb el psicorelat.

Anteriorment hem assenyalat com en certs monòlegs interiors el narrador se'n distancia ja que l'objectiu és deixar en evidència Aloma, la seua ignorància. Tanmateix, la connivència s'accentua a mesura que avança l'obra i per damunt de tot, en els psicorelats, atés que notem com el narrador s'identifica amb la veu de la seua protagonista. En el nostre cas, la predilecció del narrador per la protagonista, la seua fusió, arriba, al nostre parer, al punt més àlgid amb les digressions reflexives, on el narrador resumeix l'avenir de la història, filosofeja sobre els fets passat o venidors i ho fa sense discrepar de la realitat tal com la concep la protagonista. Ho fa, a més, sense destacar cap matís de superioritat o distància, ans acostant-se a l'estil de la protagonista. El narrador ací, confirma com és partícip de l'evolució d'Aloma.

Veiem alguns exemples de psicorelat. Les digressions reflexives s'apuntaran més avall. El subratllat és nostre per marcar els psicorelats.

«Cap olor no plaïa tant com aquesta al meu germà...». S'havia matat a vint anys: es deia Daniel.[...]. A Aloma li havia quedat, no dolor, sinó aterriment.[...] A Aloma el cor li va fer mal i a la nit va plorar unes llàgrimes càlides que li cremaven els ulls.[...] La vida era una cosa esgarrifosa, pensava la noia [...]; evocava el germà que l'havia estimada. El record s'anava esvaint; el record de la seua figura, del seu rostre;

sobretot de la seva veu. I com més desapareixia, més ella havia esment del buit immens que s'havia fet al seu voltant. Enyorava aquell noi exaltat.(Rodoreda 1938:48-49)

-Veus? –diu ella agrament. –Ja ho veia venir, això. Ruc! El nen la mira fixament al rostre endurit i arrenca a plorar un cop ha copsat el sentit de l'insult. *A Aloma ja li sap greu d'haver-lo renyat. S'aixeca i l'abraça.*[...] Abraçada al nen, que només sospira de tant en tant, *troba que no està bé d'entristir-se fent un temps tan bo.* [...] *Pensa en quan Dani va estar malalt i l'endolceix de pensar-hi.* (Rodoreda 1938: 120-121)

Els altres personatges comencen a confessar-li la veritat:

Caminen. *Li sembla que no ha comprès prou bé i, alhora, que ha comprès massa.* Però hi ha el renou del carrer, el cel damunt les cases, la claror pertot, i això lleva importància.[...] Guaita el germà, que té els ulls enfonsats, el color del rostre terrós, els llavis moradencs, tot ell afeixugat d'una confessió obligada. *Li ve pena.* Li agafa una mà i la hi estreny fortament, i ell amaga un mig somriure dolorós i agraït.

-Vaig fer posar diners damunt la casa.

Però *la veritat l'escriuix* i novament calla... (Rodoreda 1938: 155)

Hi ha molts psicorelats on s'entreveu les contradiccions internes que Aloma pateix. En alguns casos aquestes contradiccions també cristal·litzen entre allò que pensa i el que finalment fa o diu. Aloma, al principi, és una jove inexperta i no controla els seus sentiments, per a protegir-se d'un possible rebuig, es fa l'esquerpa i simula desinterés per Robert.

-No et fa por la tempesta?

Aquesta pregunta, només sap fer? No li respon. Resta entregirada mirant a fora. ¿aquesta pregunta a canvi d'un menyspreu que no mereixia? [...] Li sembla que ha sofert molt del seu menyspreu, ara que el troba o endevina disposat a ésser-li novament amic. Oblida les estones que, sense la seva presència, es sentia deslliurada.

-He baixat perquè pensava...

-¿Què pensaves? –Agressiva. Es gira de sobte. Més suau: –¿Què pensaves?

-T'estimo, Aloma, t'estimo. [...]

-Vés-te'n. –L'aparta bruscament. –No et puc veure. Em fas fàstic.

Va al menjador i ell resta clavat al seu lloc. Pensava que la seguiria, que intentaria de disculpar-se. Això li hauria donat coratge per a continuar una discussió de la qual tenia necessitat. Però ell ha restat abatut i això l'ha desarmada. ¿No haurà estat cruel? ¿No ho havia estat ell amb ella? ¿Doncs perquè remordiment? [...]

El sent pujar l'escala. Com li dol que no hagi insistit...Ara no li respondria tan secament. Si no procurem d'ésser amics amb aquells amb qui hem de conviure, què? I la fereix profundament el colp fort de porta i els passos que trepitgen fermament la sorra del jardí. (Rodoreda 1938: 142-143)

Com sabem, a les obres de Rodoreda els parlaments –discursos reportats– no són abundants. Quan n'hi ha, tenen, en conseqüència, una càrrega significativa forta. En el cas d'*Aloma*, com ja hem vist, sovint les seues interpel·lacions contrarien els seus pensaments, d'altres en són una síntesi perfecta. De fet, els parlaments d'*Aloma* són, en general, breus, mentre que, cap a la fi de l'obra, els parlaments de Joan, Coral i Anna s'estenen considerablement. Aquest dualisme és conseqüència directa de la tria de focalització. *Aloma* no externalitza gaire coses perquè no ens calen per comprendre el sentit de la història. Ella ja ens ha desvetlat la seua veritat a través dels monòlegs interiors, narrativitzats i psicorelats. Tanmateix, la resta, per qüestions de focalització, no se'ns ha permès de conèixer què pensaven, què tramaven. Joan,

Coral i Anna confessen a Aloma, a nosaltres, tot allò que feren i perquè ho feren, de l'única forma que els és permesa: parlant. Així, entre els capítols XIII-XIV-XV hi ha el màxim d'escenes, la màxima tensió entre els personatges.

Per acabar, una vegada esbossades les formes de representació del món interior en la versió del 1938, procedim a explicar la lectura contrastada que vàrem fer entre les dues edicions.

4. LA REVOLUCIÓ DE LA TÈCNICA DE L'ALOMA DE 1938 A LA VERSIÓ DEFINITIVA

Una lectura contrastada entre les dues versions permet de distingir tres punts tractats de diferent manera entre les dues obres i relacionats amb l'estudi de la veu i mode que estem realitzant. Els resumim en:

1. La problemàtica de la focalització
2. L'ús del monòleg interior
3. Les digressions reflexives

4.1. PROBLEMÀTICA DE LA FOCALITZACIÓ

Com ja sabem, a Aloma hi ha una evident focalització interna fixa. Açò significa que podem conèixer exclusivament el que passa per l'interior d'un únic personatge. El narrador, en tant que Déu creador, té aquesta facultat de fer transparent la ment d'Aloma. Açò ha quedat clarament especificat en tots els exemples de psicorelat, monòleg narrativitzat i monòleg interior que han estat esmentats adés.

Tanmateix, mentre en la segona versió (1969) la focalització es delimita rigorosament al món interior de la protagonista, notem algunes llicències preses en la versió de 1938. El narrador penetra puntualment en la ment d'altres personatges quan teòricament, pel marc focal pres, no hi pertocaria. Vegem alguns exemples de la primera versió i com s'han resolt en la segona. El subratllat és nostre.

En el primer cas que copiem la solució que dona l'autora a l'error focal consisteix a externalitzar el pensament en forma de parlament.

-Quina indecència, tot se't veu, a contraclaror.

-¿Que et creus que aniré així a l'església?

-Fixa't, se't marca tot el pit...

-És que no duc sostenidors. Ja en sou, ja de criticares! Ara només mireu l'efecte del vestit.

Camina majestuosament per la cambra. Aloma troba que sembla una flor, tan bonica se li apareix dintre la roba blanca. El ventre minso s'arrodoneix sota la seda, i els pits. I els costats llanguits d'adolescent.

-La corona!

-No; la corona, no! És molt delicada.

-Dona, perquè puguem veure l'efecte, només.

A la mare se li omplen els ulls de llàgrimes. *Quants anys d'ençà que ella era una noia! I es veu en la seva filla com en un retrat que l'afavorís extraordinàriament.*

Maria, aguantant el fil de tarongina sobre els cabells, somriu, ara, finament. (Rodoreda 1938: 146-147)

-Quina indecència! Se't veu tot a contra llum.

-Et penses que aniré sense combinació?

Es va posar a caminar a poc a poc per la sala. Aloma trobava que semblava una flor. El ventre se li arrodonia sota la seda. I els pits. I els costats esllanguits, d'adolescent.

A la senyora Baixeres, que havia tornat, se li van humitejar els ulls:

-És com si em mirés en un retrat vell. (Rodoreda 1969: 138)

En altres casos, simplement s'esborra el fragment. En el següent exemple, la supressió del fragment focalitzat comporta la reescriptura total del text en la segona versió. El primer subratllat («I entre tots dos...») pot ser dubtós si l'entendem com un pensament únic d'Aloma i no pas dels dos.

-Aloma... si tu no fossis... diguem-ne de la casa, no insistiria. Ets molt jove... ¿M'avorreixes encara? [...]

-¿Vols que em quedi? –li sembla que ha de dir. *I entre tots dos s'interposa el record de l'altra, tan diferent d'aquesta noia trista*, que encara no sap si l'ha estimat mai.[...]

-No ho vull. –*I ell és interiorment joïós de la negativa.* –He complert—es diu.—Només digues que m'has estimat... (Rodoreda 1938: 195)

- Aloma, ets tan jove...

No el va deixar acabar. Amb un impuls incontrolable li va llançar els braços al coll i el va besar:

-M'havies estimat, oi? Al començament.

No va dir res més. Joan s'acostava. (Rodoreda 1969:186)

-¿De qui és, a veure? –amb la veu agra i els llavis estrets.

Aloma calla. La cunyada s'aixeca i, agafant-la per les espatlles, la sacseja.

-Digues, digues!... –estridentment.

-Deixa'm –Es desfà de les mans d'Anna i surt al corredor, a la paret del qual queda recalçada.

-¿És...és d'ell? –L'ha seguida.

Pel balcó enllà del passadís, s'albira un bocí de cel. És mirant-lo que Aloma respon a Anna que ha romàs vora seu, anhelant.

-No...

I Anna veu tot de coses. *Recorda actituds, esguards. Mitges paraules.* ¿Com ha partit, si és així? I pregunta, pregunta incansablement, nerviosament. A cada segon s'excita. S'aira contra la passivitat de la noia. Contra el seu mutisme deliberat. Aloma té una sensació de menyspreu envers aquesta dona xisclanera. (Rodoreda 1938: 200-201)

En el fragment que segueix la càmera focalitza en Coral a propòsit de l'anell que Aloma li reclama enviada a casa d'ella pel seu germà com a únic remei per salvar la casa. Coral ens demostra el menyspreu que sentia envers Joan, foll d'amor. Aquest extret, per les causes adduïdes adés, desapareix completament en la versió de 1969.

L'actitud passiva d'Aloma, en lloc d'inspirar-li compassió, li encomana orgull i sensació de superioritat. Se sent feliç de la seva vida, de la temporada en què es deixava estimar per un home que d'un cop de porta ha llençat al carrer; que, infeliç, romanía hores i hores davant de la casa cercant d'atalaiar llum en una cambra [...] A Joan no podia dir-li res que no es doblegués i li supliqués perdó com d'un insult. ¿Què li importa que s'hagi malbaratat la casa per comprar-li un anell i uns renards que ja s'han fet vells? Si havia estat prou imbècil per anar-li al darrera, que pagui la seva culpa. Que ella no hi té part. (Rodoreda 1938: 168)

Veiem doncs, com es reproduïxen literalment els sentiments repulsius de Coral envers el germà d'Aloma.

Fins i tot es penetra en el cap de Joan. El fragment s'esborra igualment en 1969: «Cada dia venia més delerós d'ella, més malalt d'amor, perquè la veia fugir-li dels dits.» (Rodoreda 1938: 168)

En conclusió a través d'aquestes tres petites mostres d'exemple podem comprovar com Mercè Rodoreda refà l'obra conscient plenament de la focalització interna fixa centrada en Aloma i, en conseqüència, expandeix el seu punt de vista i esborra qualsevol mostra del món interior d'altre personatge.

4.2. L'ÚS DEL MONÒLEG INTERIOR

Així mateix, hem corroborat com l'ús del monòleg interior en la segona versió es redueix en relació a 1938. Aquest fet, juntament amb la digressió reflexiva que examinarem tot seguit, creiem que respon al canvi d'enfocament narratiu que va prendre Rodoreda a partir de l'exili. Una aposta per suggerir més i explicar-se menys. Els personatges i el narrador, en conseqüència, no serien tan directes i ens parlarien de manera més matisada i filtrada. El lector ha de fer la seua; necessita ser més competent perquè ara Aloma ja no és tan clara. Ja no ens diu concretament què sent i pensa sobre ella i els altres. Fins i tot, en les escenes més dures, les sexuals, on l'ésser humà sol ser més afectat pels sentiments, el contingut explícit, s'atenua considerablement en la revisió del 1969.

Una ullada ràpida al llibre ens confirmarà la reducció de monòlegs que ha patit la correcció de 1969.

Mirem algun exemple. El subratllat que marca el monòleg interior és nostre:

“Em compraré un llibre –va pensar –, una novel·la d'aventures, sense enamorats”. Se l'hauria d'amagar per entrar a casa. (Rodoreda 1969: 35)

–Me'n compraré un llibre –va pensar. Es compraria una novel·la que l'atragués pel títol. Una que no parlés d'amor. [...] Podia comprar-ne una d'aquelles que diuen que fan pensar... Pensar? No cal. Ara, una que parlés d'enamorats, no! Mai! Avui ningú no s'enamora! Això ho feïen abans. Avui tothom es riu dels qui estimen molt. (Rodoreda 1938: 55)

Els cucs de seda són tous com Anna. No sé el meu germà com se'n va poder enamorar. – Mentalment li adreça un insult.–Bleda! (Rodoreda 1938: 57)

Els cucs de seda eren tous i descolorits, com Anna; no entenia que el seu germà se n'hagués pogut enamorar. (Rodoreda 1969: 37)

En la versió del 38 el pensament queda més apaïvat amb un psicorelat i, per descomptat, es retira l'insult.

Una altra de les qüestions que també explicarien aquesta disminució podrien estar relacionades amb el canvi de temps verbal. La novel·la de 1938 és escrita en present –tanmateix, amb algun ús del passat sobretot al primer capítol (notem el cas «va pensar» del darrer exemple). La versió de 1969 està estrictament escrita en passat. En aquest sentit, la immediatesa del monòleg interior s'adiu més a un relat de present que a un de passat. Perquè el relat en present s'acompanya d'una major presència del narrador i dels personatges que estan vivint al mateix temps que estan contant-nos el que viuen. Carme Arnau ho assenyala

així al pròleg de l'edició de 1938 (2006: 36): «Aquest canvi (de temps verbal)[...] fa desaparèixer “la santa innocència i espontaneïtat”, que vol dir el sentit de l'humor i les ganes de viure del personatge, inicialment: la joventut, de fet.» (Arnau 2006: 36).

4.3. LES DIGRESSIONS REFLEXIVES

L'última diferència entre les dues versions és en relació a les digressions reflexives. Per esclarir el concepte, les digressions reflexives són els fragments en què el narrador filosofa sobre la vida, dona l'opinió sobre la realitat en què viu el personatge, avança el sentit de la història... Aquest recurs desapareix completament en la versió del 69. S'exterminen, contra tot pronòstic, totes les mostres de digressió reflexiva, de manera que el narrador limita la seua participació solament a contar la vida d'una noia, i no a donar opinions, reflexions sobre el curs del relat. Veiem els fragments més impactants.

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. (Rodoreda 1938: 140)

A la vida tot es renova i gira. Cada nova emoció evoca emocions passades. Moltes coses tornen que ja som diferents i fan que ens adonem de la inutilitat de molts esforços, de tot el que no hem encertat a fer com calia, d'una força que malgrat la voluntat ens regeix i ens rebla: res no podem fer en contra i ens emmotlem d'una manera que revolta. (Rodoreda 1938: 188)

El darrer fragment és, per exemple, el principi d'un capítol en què el narrador es presenta ell, la seua manera de ser, el seu pensament amb tota la seua esplendor i ens dona claus per a la consideració de la història. Aquest recurs, a ulls de Rodoreda, devia ser ineficaç i prescindible. Als lectors, doncs, ens tocarà fer els nostres propis juís.

En resum, el nostre estudi dona compte des d'un petit angle d'anàlisi de la grandesa literària de l'escriptora. Rodoreda combina monòlegs interiors, psicorelats, monòlegs narrativitzats i *Oratio Quasi Obliqua*. En aquest darrer cas, la confusió que arriba a produir l'adscripció dels discursos fa que Rodoreda demostre un gran domini de la tècnica. Sovint no sabem si el pensament de la protagonista es reproduït en estil indirecte o en indirecte lliure, és a dir, mediatitzat o no pel narrador. Tot, de manera alterada, però tan subtil que, si no ens adonem passa totalment desapercebut. El pensament es reproduceix, en resum, de manera rica i variada.

A banda, l'any 1969 què ens demostra? Advertim ja un estil consolidat que més o menys ja s'està aplicant i s'aplicarà en la resta d'obres i sobretot ens demostra una superació tècnica respecte del 1938. El contrast entre les dues obres permet de copsar millor aquest creixement en la mesura que, com ja hem dit, digressions reflexives i focalitzacions no adients s'eliminen totes. Per altra banda, el pacte sobre la focalització interna fixa en *Aloma* esborra qualsevol focalització errònia de l'any 38 en *Coral*, *Joan* o *Robert*, per exemple. No hi ha cap errada.

Hem comprovat, així mateix, també la disminució de l'ús del monòleg interior cosa que podria ser conseqüent amb el canvi de temps verbal. En voler fer una obra amb més perspectiva, més reflexiva, bàsicament perquè siga més rica, doncs, s'eliminen els trets d'immediatesa i d'espontaneïtat.

En conclusió, l'estudi dels mecanismes de penetració psicològica de la primera versió confirma un domini més que meritori de les tècniques narratives en la jove novel·lista, alhora que ens permet comprendre amb profunditat les complexitats del personatge. Amb aquesta base, resulta força productiu contrastar les dues versions. Mitjançant el guiatge que ens dona una primera escriptura i una reelaboració arribarem a comprendre com es depura una tècnica per tal d'esculpir un personatge cada vegada més subtil que reclama, en definitiva, un lector més competent.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Arnau, C. (1982 [1a ed., 1979]) *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, Barcelona, Edicions 62.
- Aznar, E. (1996) *El monòlogo interior. Un anàlisi textual y pragmàtico del lenguaje interior en la literatura*, Barcelona, EUB.
- Beltrán Almería, L. (1992) *Palabras transparentes: la configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra.
- Campillo, M. (1998) «Mercè Rodoreda: la construcció de la veu narrativa», *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu*, Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/Abadia de Montserrat, pp. 323-354.
- Cohn, D. (1981) *La transparence intérieure*, Paris, Éditions de Seuil.
- Garrido, A. (1993) *El texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis.
- Genette, G. (1972) *Figures III*, Paris, Éditions de Seuil.
- Reyes, G. (1984) *Polifonía textual: la citación en el relato literario*, Madrid, Gredos.
- Rodoreda, M. (2006 [1a ed., 1938]) *Aloma*, Barcelona, Edicions 62.
- Rodoreda, M. (2006 [1a ed., 1969]) *Aloma*, 9a ed., Barcelona, Edicions 62.
- Simbor, V. (2005) *La narrativa catalana del segle XX*, Alzira, Bromera.