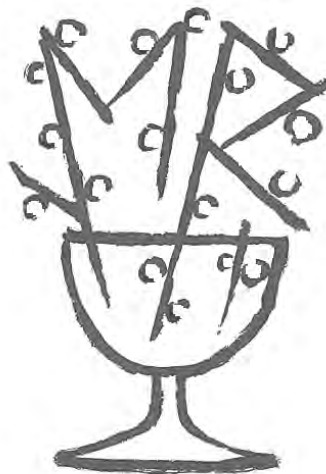


ROSER PORTA

MERCÈ RODOREDÀ I L'HUMOR (1931-1936)

LES PRIMERES NOVEL·LES,
EL PERIODISME I *POLÈMICA*



FUNDACIÓ
MERCÈ
RODOREDÀ

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

MERCÈ RODOREDÀ
I L'HUMOR (1931-1936)

LES PRIMERES NOVEL·LES,
EL PERIODISME I *POLÈMICA*



FUNDACIÓ
MERCÈ
RODOREDÀ
INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS
1908-2008
WWW.RODOREDÀ.FI

FUNDACIÓ MERCÈ RODOREDA, FP
INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

ROSER PORTA

MERCÈ RODOREDA
I L'HUMOR (1931-1936)

LES PRIMERES NOVELLES,
EL PERIODISME I *POLÈMICA*

BIBLIOTECA MERCÈ RODOREDA, 3

BARCELONA
2007

Biblioteca de Catalunya. Dades CIP

Porta, Roser

Mercè Rodoreda i l'humor (1931-1936) : les primeres novel·les, el periodisme i Polèmica. — (Biblioteca Mercè Rodoreda ; 3)

Bibliografia

ISBN 978-84-923211-6-2

I. Fundació Mercè Rodoreda II. Títol

III. Col·lecció: Biblioteca Mercè Rodoreda (Fundació Mercè Rodoreda) ; 3

1. Rodoreda, Mercè, 1908-1983 — Crítica i interpretació 2. Humorisme en la literatura 849.9Rodoreda, Mercè2.06

La Fundació Mercè Rodoreda, a proposta de la Comissió Tècnica, constituïda pels il·lustríssims senyors Joaquim Molas i Batllori, Jordi Sarsanedas i Vives i Joan Triadú i Font, acordà de concedir el Premi Mercè Rodoreda 1998 a Roser Porta i Espluga pel seu treball *Mercè Rodoreda humorista. Vol. I: Estils, la teoria literària i les bases de l'univers narratiu (1931-1936)* i *Vol. II: Edició crítica. Delfí Dalmau / Mercè Rodoreda. Estils*.

A partir del dit treball es publica aquesta obra amb el títol *Mercè Rodoreda i l'humor (1931-1936). Les primeres novel·les, el periodisme i Polèmica*.

© Roser Porta i Espluga

© Fundació Mercè Rodoreda, FP, per a aquesta edició

Carrer del Carme, 47. 08001 Barcelona

Primera edició: octubre de 2007

Tiratge: 1.000 exemplars

Text revisat lingüísticament per la Unitat de Correcció del Servei Editorial de l'IEC

Compost per Víctor Igual, SL

Carrer del Peu de la Creu, 5. 08031 Barcelona

Imprès a Limpergraf, SL

Polígon industrial Can Salvatella. Carrer de Mogoda, 29-31. 08210 Barberà del Vallès

ISBN: 978-84-923211-6-2

Dipòsit Legal: B. 45449-2007

Són rigorosament prohibides, sense l'autorització escrita dels titulars del *copyright*, la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment i suport, incloent-hi la reprografia i el tractament informàtic, la distribució d'exemplars mitjançant lloguer o préstec comercial, la inclusió total o parcial en bases de dades i la consulta a través de xarxa telemàtica o d'Internet. Les infraccions d'aquests drets estan sotmeses a les sancions establertes per les lleis.

TAULA

INTRODUCCIÓ	13
La unitat del conjunt narratiu	19
La literatura com a origen. La hipertextualitat	19
La impossibilitat de l'amor. La creació d'antiheroïnes	21
MATERIALS DE TREBALL	25
Novelles	25
Diàleg epistolar	25
Articles, reportatges i ressenyes	25
Entrevistes	26
Contes	27
Seccions humorístiques de <i>Clarisme</i> (1933-1934)	27
PART PRIMERA: LA FIGURA. L'IMPACTE DE MERCÈ RODOREDA	29
1. L'impacte de Mercè Rodoreda els anys trenta	31
2. Autoretrat d'una jove autodidacta: «Estils»	37
3. Els retrats d'alguns coetanis	40
PART SEGONA: LA TRAJECTÒRIA FINS AL 1936.	
DEL LICEU DALMAU AL CLUB DELS NOVELLISTES	45
1. La col·laboració amb Delfí Dalmau. Els cercles <i>amateurs</i> . Rodoreda <i>clarista</i>	47
1.1. L'obsessió fabriana de Dalmau i el seu Liceu	48
1.2. L'editor i l'encoratjador	49
2. «Estils»: El diàleg entre el filòsof i la humorista	51
2.1. El xoc entre la voluntat de transcendència i la voluntat lúdica i desmitificadora	54

2.2.	La influència de la personalitat de Rodoreda a <i>Seny i atzar</i>	56
2.3.	La recepció de <i>Polèmica</i>	57
3.	L'activitat periodística a <i>Clarisme</i>	58
3.1.	Entrevistes, reportatges i articles	58
3.2.	L'atracció per l'humor. Rodoreda i el periodisme satíric	62
3.2.1.	Rodoreda i Hari-Hara	62
3.2.2.	La dialèctica entre <i>Clarisme</i> i <i>El Be Negre</i>	66
4.	El distanciament amb Delfí Dalmau	71
5.	Els cercles més professionals	72
5.1.	El primer periodisme: <i>Mirador</i> , <i>La Rambla</i> i <i>La Publicitat</i>	72
5.2.	La narrativa curta i el teatre	77
5.3.	Els premis literaris	78
5.4.	Dins l'òrbita de Proa. L'ingrés al Club dels Novel·listes	79
PART TERCERA: EL PENSAMENT LITERARI I LA VISIÓ DEL MÓN		83
1.	El catalanisme i la funció de la literatura	85
2.	Sobre política cultural	89
3.	Les polèmiques literàries. La novel·la, Pla i Proust	91
4.	Opinions sobre els creadors: el novel·lista, el poeta i el crític	95
5.	El rebuig del sentimentalisme. Contra el patetisme romàntic	96
6.	Visió escèptica de la vida i de l'amor	97
7.	El rebuig de la filosofia, de la metafísica i de la religió	98
8.	La desmitificació de l'amor	99
9.	El feminisme, tema d'actualitat	101
9.1.	La prostitució, l'amor lliure i la virginitat	104
9.2.	Ironia sobre el feminisme	105
PART QUARTA: ESTUDI DE LES PRIMERES NOVEL·LES		109
I.	SÓC UNA DONA HONRADA? CONTRA MADAME BOVARY	113
	Introducció	113
	L'aposta d'una dona per la novel·la	114
	L'aposta pel gènere psicològic	116
1.	La hipertextualitat. Doble transformació	119
1.1.	La simplificació de <i>Laura a la ciutat dels sants</i>	119
1.2.	Consciència metaliterària dels rols. La paròdia	124
1.2.1.	L'antiheroïna rural	126
1.2.2.	Un Don Joan ridícul i derrotat	128
1.2.3.	De la novel·la romàntica a la comèdia ridícula	130
2.	La visió del món i la construcció dels personatges	130
2.1.	La impossibilitat de l'amor i de la felicitat	130

2.2.	La llibertat i l'humor, patrimoni masculins	131
2.3.	L'opressió de la dona per part de l'Església catòlica	132
2.4.	Uns personatges masculins molt negatius	135
2.5.	El paradís perdut de la infantesa i el simbolisme de les flors. Elements autobiogràfics i aires de <i>Mirall trencat</i>	136
3.	Més humor. La connexió amb <i>Crim</i> i altres obres	137
3.1.	Els personatges ridículs, els viatges i l'espai	137
3.2.	La presència de la història, de l'art i de la mitologia	139
3.3.	El tímid retrat d'una època i el cinema	140
4.	L'autovaloració de <i>Sóc una dona honrada?</i> i la recepció de la crítica	140
II.	<i>DEL QUE HOM NO POT FUGIR. FREUD I EL RURALISME</i>	143
	1934, un any molt intens	143
1.	Una novella mosaic. La fusió d'influències	144
1.1.	Una novella psicològica sobre la bogeria. Una aproximació al monòleg interior	146
1.1.1.	Sebastià Juan Arbó i la influència de Freud	149
1.1.2.	«Jacobé» de Ruyra i el personatge de Cinta	150
1.1.3.	I <i>La fautte de l'abbé Mouret</i> de Zola	153
1.2.	Una novella rural	153
1.2.1.	L'escenari de <i>Del que hom no pot fugir</i> i el reportatge «Coll de Nargó»	155
1.2.2.	L'empremta de Víctor Català: <i>Solitud</i> , <i>Drames rurals</i> i <i>La infanticida</i>	161
2.	Els personatges i la impossibilitat de l'amor	170
2.1.	Adulteri i moral. El rebuig del divorci	172
2.2.	La dona, la falta de llibertat i el dolor. La maternitat aquí i en altres novel·les	173
2.3.	Els infants. Remot precedent de <i>Mirall trencat</i>	174
3.	Elements autobiogràfics	175
3.1.	Les ganes de morir jove	175
3.2.	La mare alegre i el marit avar	176
3.3.	Una nena solitària	179
4.	La recepció de <i>Del que hom no pot fugir</i> . La «gosadia temàtica i ideològica»	180
5.	Notes d'humor. <i>El paradís perdut</i> de Milton a <i>Del que hom no pot fugir</i> i a <i>Un dia de la vida d'un home</i>	182
6.	Goethe. La citació seriosa abans de la gran paròdia	185

III. <i>UN DIA DE LA VIDA D'UN HOME.</i>	
LA PARÒDIA DEL FAUST I DELS AMORS LITERARIS	187
Introducció	187
La imitació de Francesc Trabal	188
1. La recepció del mite de Faust a Catalunya i les commemoracions del 1932	191
1.1. Maragall i Lleonart	191
1.2. El Faust vist per Pitarra	195
2. La paròdia de Francesc Trabal: <i>Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon</i>	196
2.1. La deformació del mite	196
2.2. El joc entre ficció i realitat	199
2.3. La paròdia bíblica i la sàtira religiosa	201
2.4. Una novel·la immoral	202
3. La paròdia de Mercè Rodoreda. <i>Un dia de la vida d'un home</i>	203
3.1. El tractament del temps i altres aspectes tècnics d'una novel·la psicològica	205
3.2. L'estructura interna. Les múltiples paròdies	208
3.3. La deformació de Faust, Mefistòfil, Margarida i l'elixir de joventut	209
3.4. De nou, contra Madame Bovary	212
3.5. Una peculiar utilització de la <i>Divina Comèdia</i>	215
3.6. <i>El paradís perdut</i> de Milton	217
3.7. La Bíblia i els conceptes religiosos	218
3.8. Més paròdies de la literatura universal i de la catalana	219
3.9. L'origen de <i>Crim</i>	222
3.10. El cinema. La paròdia de <i>Zoo in Budapest</i>	223
4. Els personatges d' <i>Un dia de la vida d'un home</i> . Visió humorística dels universos femení i masculí	225
5. Un recorregut lúdic per la Barcelona de 1933-1934	226
6. La recepció de la novel·la	227
IV. <i>CRIM. L'EXPLOSIÓ DE L'HUMOR</i>	229
<i>Crim: L'aparença i la realitat</i>	229
1. El gènere policíac a Catalunya	232
1.1. L'entrada del gènere	233
1.2. La manca de producció autòctona	236
1.3. La necessitat de novel·la de gènere per normalitzar la cultura	238

2. L'admiració per C. A. Jordana i la influència d' <i>El Collar de la Núria</i>	241
3. L'estructura externa de <i>Crim</i> .	
La paròdia de la novel·la policíaca	243
3.1. La consciència de la fórmula	244
3.1.1. El plantejament de l'enigma	244
3.1.2. La investigació amb mètodes racionals	245
3.1.3. La resolució de l'enigma i la descoberta del culpable	245
3.2. La deformació dels continguts	246
3.2.1. L'absurd en el plantejament de l'enigma	246
3.2.2. La paròdia del gènere d'aventures	246
3.2.3. Tractament irracionalista i absurd dels mètodes de la investigació	247
3.2.4. Doble paròdia de la figura del detectiu	248
3.2.5. La paròdia de l'interrogatori policial	248
3.2.6. La resolució del crim: una història d'amor fracassada	249
4. L'estructura interna. L'expressió d'una teoria literària i d'una visió humorística de la cultura catalana	251
4.1. L'oposició entre tradició i modernitat	253
4.2. Culturalisme i avantguardisme	253
4.3. El patetisme romàntic enfront de la distància irònica	257
4.4. El novellista català i els crítics	260
4.5. El novellista català boig. De nou, Goethe i el Faust	262
4.6. El Club dels Sabatots	263
4.7. La presència de Proust	264
4.8. El joc amb Baudelaire	265
4.9. Altres obres i autors	266
4.10. La crítica i les polèmiques de l'època: l'art i la moral	268
5. Tractament humorístic de la filosofia i de la religió	272
5.1. Insignes filòsofs i escoles	272
5.2. La Bíblia i els conceptes religiosos	273
6. El tractament de la mitologia, de la història i de l'art	273
7. La negació de l'amor i la presència de l'erotisme	275
7.1. La paròdia de la literatura amorosa-sentimental	277
8. Referències a l'actualitat	278
8.1. L'humor sobre el feminisme	278
8.2. L'humor sobre temes socials i polítics	279
8.3. Una època retratada amb humor	280
9. L'estil i la paròdia estilística	281

9.1. Un joc intel·lectual: un humor de base lingüística i de contingut culturalista	282
9.2. La paròdia d'un estil	283
10. <i>Crim</i> i els contes infantils a <i>La Publicitat</i>	284
11. La recepció de <i>Crim</i>	284
ANNEX I: EDICIÓ CRÍTICA D'«ESTILS»	287
Criteris de l'edició	289
ANNEX II: MATERIALS INTERESSANTS TROBATS DURANT LA RECERCA	329
1. Mercè Rodoreda i Delfí Dalmau	331
1.1. Mercè Rodoreda. Carta a Delfí Dalmau	331
1.2. Pompeu Fabra. «La reacció normalista». Text dins el disc per a l'aprenentatge del català al Liceu Dalmau. Llegit per Mercè Rodoreda	332
2. Les crítiques d'obres de Mercè Rodoreda a la premsa entre el 1933 i el 1936	334
3. Mercè Rodoreda i Delfí Dalmau segons <i>El Be Negre</i>	344
3.1. Delfí Dalmau vist per <i>El Be Negre</i>	344
3.2. Mercè Rodoreda vista per <i>El Be Negre</i>	345
BIBLIOGRAFIA	351
Obres de Mercè Rodoreda	351
Bibliografia per a l'estudi	354

—*I què en pensem de les dones que escriuen?*
—*Que no m'agrada. Tot i que l'escriure és força femení; però jo, per la meua manera de pensar, no crec que la dona hagi de fer-ho. La dona em plau molt femenina: res de política, res que pugui desviar-la del que naturalment ha d'ésser. M'és desagradable aquesta igualtat que fica la dona a les Universitats i tota aquesta llibertat...*

SEBASTIÀ JUAN ARBÓ

Mercè RODOREDÀ, «Parlant amb Sebastià Juan Arbó»,
Clarisme, núm. 4 (11 novembre 1933), p. 2

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

MERCÈ RODOREDÀ
«Estils», a *Polèmica*, 1934

INTRODUCCIÓ

Després de les edicions crítiques de les quatre obres de Mercè Rodoreda *Un dia de la vida d'un home* i *Crim* (a *Primeres novel·les*, volum II) i *Sóc una dona honrada?* i *Del que hom no pot fugir* (a *Primeres novel·les*, volum I), publicades per la Fundació Mercè Rodoreda de l'Institut d'Estudis Catalans l'any 2002 i l'any 2006 respectivament, dins la col·lecció «Arxiu Mercè Rodoreda», és el moment d'una anàlisi detinguda i profunda d'unes obres que l'autora va rebutjar i no va voler a l'*Obra completa*, unes obres editades els anys trenta —del 1933 al 1936—, molt de pressa i amb nombroses errades tipogràfiques, i actualment molt difícils de trobar.¹ És per això que la comissió tècnica de la Fundació, formada per Joan Triadú, Jordi Sarsanedas i Joaquim Molas, va decidir que era oportú fer-ne edicions crítiques que n'asseguessin la pervivència, les posessin a l'abast del públic més especialitzat, les oferissin contextualitzades amb l'època i amb la resta de l'obra de Rodoreda, i permetessin estudiar l'etapa de formació —que va del 1931 al 1936— de l'autora més important de la literatura catalana i de dimensió més universal.

Rodoreda va ser, ha estat i és jutjada constantment i per motius extraliteraris. Alguns episodis de la seva biografia i alguns aspectes del seu caràcter han centrat molt més l'atenció d'alguns sectors —generalment conservadors i masclistes— de la societat, de la cultura i de la crítica literària a Catalunya —i també dels mitjans de comunicació— que no la seva producció literària. La morbositat i l'escàndol han estat més importants a l'hora de valorar-la que no la seva narrativa i són elements que també s'han utilitzat per interpretar algunes

1. *Sóc una dona honrada?*, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1933. *Del que hom no pot fugir*, Barcelona, Clarisme, 1934. *Un dia de la vida d'un home*, Badalona, Proa, 1934, coll. «A Tot Vent». I *Crim*, Barcelona, La Rosa dels Vents, 1936, coll. «Quaderns Literaris», núm. 123-124. Totes les pàgines citades en aquest estudi fan referència als volums del 2002 i el 2006 publicats per l'Institut d'Estudis Catalans.

de les obres de preguerra, un conjunt que s'ha tingut molt poc en compte. Si més no, han estat temes recurrents. Desperta la mateixa expectació la vida privada dels seus homòlegs masculins? Per la seva biografia i pel seu caràcter, Rodoreda ha estat presentada sovint amb prejudicis i alguns cops ha estat objecte tant d'atacs viscerals i terribles com de defenses gairebé hagiogràfiques, tot i que també s'han de destacar alguns estudis sobre l'autora més objectius.²

Aquest estudi ha sorgit al marge dels judicis extraliteraris i vol centrar-se exclusivament en la producció literària de Rodoreda fins al 1936, vol analitzar la narrativa, l'assaig i el periodisme d'una jove escriptora, i demostrar-ne la unitat; vol situar-la en el seu context, una etapa molt important per a la cultura catalana —el procés de recuperació dels anys trenta, els anys de la República—, vol relacionar aquesta producció juvenil amb la de maduresa (però sense perdre de vista els dos contextos diferents ni barrejar-los) i demostrar que conté alguns dels elements essencials, tal com ja apuntava Joaquim Molas el 1967 quan escrivia: «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».³ I sobretot vol reivindicar el paper que l'humor té en l'obra de Mercè Rodoreda, una faceta sovint ignorada o poc valorada i que és vital. I ho vol fer partint directament dels materials escrits per l'autora i alguns coetanis, sense prejudicis originats de la biografia ni de la lectura i interpretació de l'obra de maduresa.

L'associació dona i humor no ha estat gaire habitual. Les dones de principis del segle xx van ser domesticades per al somriure i no per a la riallada.

2. Carme Arnau ha estat la pionera en els estudis sobre Mercè Rodoreda, i a l'hora de narrar la seva vida n'ha donat sempre una visió molt positiva. (Vegeu Carme ARNAU, *Mercè Rodoreda*, Barcelona, Edicions 62, 1992, i Columna, 1997.) Per contra, Montserrat Casals ha escrit la biografia més mordaç sobre l'autora. N'ha subratllat els episodis més foscos i ha fet tota mena d'especulacions. (Vegeu Montserrat CASALS, *Mercè Rodoreda: Contra la vida la literatura*, Barcelona, Edicions 62, 1991.) Mercè Ibarz s'ha situat en una distància més objectiva i, com Marta Nadal, ha retratat més que ha jutjat, aportant-nos la visió més interessant. (Vegeu Mercè IBARZ, *Mercè Rodoreda*, Empúries, 1991, i Mercè IBARZ, *Mercè Rodoreda: Exilio y deseo*, Barcelona, Omega, 2004, col·l. «Vidas Literarias».) Marta Nadal s'ha ocupat d'un esplèndid àlbum biogràfic en el qual relaciona l'obra literària amb documents i fotografies de la vida de l'autora. (Vegeu Marta NADAL, *De foc i de seda*, Barcelona, Edicions 62 i Institut d'Estudis Catalans, 2001.) L'aportació més recent a la biografia de Rodoreda l'ha fet Marta Pessarrodona, que des d'una posició també neutral, però no sempre amb precisió, refon la informació aportada per les altres biografies i hi aporta la seva visió personal de l'autora, a més de nombroses comparacions amb Virgina Woolf i altres objectes dels estudis literaris de Pessarrodona. (Vegeu Marta PESSARRODONA, *Mercè Rodoreda i el seu temps*, Barcelona, La Rosa dels Vents, 2005.)

3. Joaquim Molas, pròleg a *La meua Cristina i altres contes*, Barcelona, Edicions 62, 1967. Molas insistirà en aquesta idea a «Mercè Rodoreda i la novella psicològica», *El Pont*, núm. 31 (maig 1969).

La nostra cultura, i encara més fa gairebé vuitanta anys, censura l'expressió de les emocions i els plaers i considera la dona riallera com una escandalosa, una frívola, i sovint imposa a la dona l'obligació de ser seriosa i responsable. Ha transcendit a través de múltiples testimonis que Rodoreda era una dona riallera, moltes persones coetànies han descrit la intensa sonoritat de les seves riallades (alguns cops per deixar entendre o demostrar la seva presumpta frivolitat), però no s'ha valorat el pes del sentit de l'humor en la seva producció literària de preguerra. I Rodoreda va ser tan humorista com Francesc Trabal o com Joan Oliver, i tan dessacralitzadora i desmitificadora com ells a l'hora de parodiar la literatura, satiritzar la religió o caricaturitzar la societat i la cultura catalanes que l'envoltaven i de les quals es nodria. Va conrear intensament l'humor, tant en les novel·les de l'època com en el periodisme, i fins i tot va arribar a conrear el periodisme satíric en una revista, *Clarisme*, que va tenir un enfrontament amb *El Be Negre*, el màxim exponent del gènere, com veurem. Evidentment, Rodoreda no és exclusivament una humorista els anys trenta, una escriptora dedicada vint-i-quatre hores a la paròdia. L'humor —part d'una imatge exterior— evidentment no sempre és sinònim de frivolitat. Generalment, darrere d'un humorista, s'hi amaga un idealista, un crític sensible, que desenganyat de la realitat, a causa d'una existència infeliç, arriba a una visió escèptica i relativista del món. L'escepticisme sol ser la base de l'humor, una arma crítica, alhora que un mitjà d'evasió tan útil com qualsevol altre.

Per estudiar la figura, la trajectòria, el pensament i la producció de Mercè Rodoreda a principis dels anys trenta, els quatre grans blocs en els quals s'estructura aquest estudi, he recorregut tots els materials trobats d'aquesta època: els textos periodístics (articles, entrevistes, reportatges, crítiques literàries i textos satírics), els contes (infantils i per a adults) publicats fins al 1936 a la premsa, les quatre novel·les mencionades i el curiós diàleg epistolar amb Delfí Dalmau «Estils», que forma part del llibre titulat *Polèmica* (vegeu la llista de materials de treball després d'aquesta introducció). L'edició crítica d'«Estils» es presenta en l'annex I d'aquest estudi perquè es tracta d'un text cabdal per entendre el pensament, el tarannà i l'obra de la jove Rodoreda, un text que actualment costa molt de localitzar i que és un complet desconegut, tant que ni les diverses biografies s'han aprofitat de la informació cabdal que conté sobre la personalitat de Rodoreda. Per això he volgut no solament oferir-ne l'estudi complet sinó també tot el text sencer i contextualitzat a l'abast dels lectors. Tant l'estudi d'«Estils», integrat en tota la producció de Rodoreda els anys trenta, com l'edició crítica van constituir un treball, *Mercè Rodoreda humorista: 'Estils', la teoria literària i les bases d'un univers narratiu (1931-1936)*, que va rebre el Premi Mercè Rodoreda de la Fundació homònima de l'Institut d'Estudis Catalans l'any 1998.

«Estils» és una peça clau per conèixer la personalitat de Rodoreda els anys trenta, perquè de les seves intervencions se'n dedueix un autoretrat força valuós, un aspecte molt important si tenim en compte els recels que després mostrarà a l'hora de parlar sobre si mateixa i fins i tot de la seva obra.⁴ Només ho farà en comptats pròlegs i, quan relatarà la seva vida, només es referirà a la infantesa.⁵ En canvi, a «Estils» fa una operació d'autoanàlisi i parla en aquests termes: «el meu temperament», «la meua manera de pensar». Es mostra natural i espontània, i a vegades irònica i desconcertant, en descriure la seva teoria i alhora els seus defectes, les contradiccions entre allò que predica i allò que fa. Mai més no tornarà a mostrar-se així d'extrovertida, per això la seva personalitat ha estat sempre un tema enigmàtic. Josep Maria Castellet en parla en aquests termes molts anys més tard: «ningú finalment no sabia gairebé res d'ella, de la seva vida privada o ni tan sols de la seva salut. Els anglesos, d'aquestes personalitats en diuen *secretives*, és a dir, éssers que han ocultat la seva intimitat darrere un mur que ningú no ha sobrepassat mai.»⁶ Aprofitant que els anys trenta Rodoreda no havia bastit encara aquest mur, podem reconstruir l'autoretrat que es desprèn d'«Estils» i dels textos periodístics de l'època. El diàleg amb Dalmau ens mostrarà una personalitat marcada pel sentit de l'humor i amb una actitud lúdica davant el món, que constatarem com es reflecteix en la seva obra tant narrativa com periodística.

Polèmica va ser publicada el 1934, en el moment àlgid de col·laboració amb Dalmau, el seu professor de català i també impulsor, i també prèviament a la ruptura. Per tant, ens ofereix la possibilitat d'analitzar una relació intel·lectual que marcarà la trajectòria de la jove escriptora. En tercer lloc, «Estils» és absolutament indispensable per conèixer la teoria literària de Rodoreda durant els anys trenta —les idees que després expressarà humorísticament a *Crim*—, la seva posició davant la novella catalana, la tradició i els nous corrents i les influències literàries que admet explícitament o implícitament. I, finalment, el diàleg amb Dalmau ens ofereix la visió del món de la jove Rodoreda, una visió que és la base de l'univers narratiu de les quatre novel·les publicades entre el 1933 i el 1936.

«Estils», la primera part de *Polèmica*, és un diàleg entre Delfí Dalmau i Mercè Rodoreda sobre temes diversos: literatura, catalanisme, amor, matrimoni, filosofia, religió..., que ens mostra l'oposició entre dues personalitats i

4. «Escriure un pròleg, o sigui parlar de mi (o de la meua obra, que és el mateix), no m'ha apassionat mai.» Pròleg a *La plaça del diamant*, 1982.

5. Mercè RODOREDA, «Imatges d'infantesa», *Serra d'Or*, núm. 270 i núm. 273 (març i abril 1982).

6. Josep Maria CASTELLET, «Mercè Rodoreda», a *Els escenaris de la memòria*, Edicions 62, 1988, p. 31.

visions del món. L'obra inclou dos diàlegs més, d'extensió desigual: el de Dalmau amb Carles Varela (segona part: «El problema babèlic lingüístic, moral i polític») i un altre amb José Ortega Gasset («Tornem al Born. Ni casolanisme ni desarrelament sinó equilibri i normalitat universalistes»), i és publicada per les Edicions Dalmau. Es tracta d'un volum d'estructura irregular, en el qual el tercer dels diàlegs no és real ja que Dalmau es limita a comentar alguns paràgrafs de l'obra d'Ortega, que no intervé per res en el llibre. L'obra pretén ser un recull de diàlegs filosòfics, que reflecteixen els temes que obsessionen Delfí Dalmau. Està dedicada a Pompeu Fabra, de qui el professor de Rodoreda és un fidel seguidor i defensor apassionat, i inclou una mena d'epíleg amb les ressenyes crítiques aparegudes a diferents mitjans de la novel·la de Dalmau *Una altra mena d'amor*.⁷

Entre els materials d'aquest estudi, no s'hi troba *Aloma*, la novel·la que Rodoreda sí que va acceptar, tot i que després de refer-la intensament el 1969. *Aloma* evidentment ha estat una novel·la tinguda en compte i estudiada només en relació amb les quatre primeres (no hem d'oblidar que va ser premiada el 1937, publicada el 1938 però escrita el 1936 i probablement al mateix temps que *Crim*) perquè ja existeix un altre projecte de la Fundació Mercè Rodoreda de l'Institut d'Estudis Catalans que ha donat com a resultat l'edició a cura de Carme Arnau de la primera versió de la novel·la, *Aloma* (1938).⁸ I sobretot perquè *Aloma* té un origen diferent de les altres quatre novel·les, com veurem.

Les quatre primeres novel·les de Mercè Rodoreda no han estat mai objecte de gaire atenció a causa del seu caràcter de novel·les rebutjades. A *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda*, Carme Arnau els dedica un apartat i les classifica en dos blocs que defineix com: «la recerca personal» (*Sóc una dona honrada?* i *Del que hom no pot fugir*) i «la imitació mimètica» de les tendències de l'època (*Un dia de la vida d'un home* i *Crim*),⁹ i n'assenyala els principals referents. Maria Campillo en fa una anàlisi brillant en l'article «La Rodoreda que Rodoreda refusà», segueix la mateixa teoria i insisteix en la relació amb la línia de la colla de Sabadell.¹⁰ I hem d'esperar fins al 1995 per tenir un estudi monogràfic sobre una de les obres, el de Joan Ramon Resina,

7. *Una altra mena d'amor: Novella postal*, Barcelona, Clarisme, 1933. Les ressenyes són de Puig Pujol (*El Poble de Sabadell*), L. Manegat (*El Noticiero Universal*), M. Sabaté (*La Veu de Catalunya*), R. (*Universitat Catalana*), Carles Salvador (*El Camí*), Joan Puig (*L'Acció*), J. M. Soler i Janer (*La Nació Catalana*), Domènec Guansé (*La Publicitat*), L. A. (*Revista de Joyeria*) i F. P. (*El Diluvio*). No s'especifica la data.

8. Barcelona, Fundació Mercè Rodoreda i Edicions 62, 2006.

9. Carme ARNAU, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Edicions 62, 1979, p. 25-52.

10. Maria CAMPILLO, «La Rodoreda que Rodoreda refusà», *Avui* (20 abril 1983).

«Detective formula and parodic reflexivity: *Crim*», que, erròniament, la considera la primera novel·la policíaca a Catalunya i l'analitza exclusivament com a tal, sense tenir en compte tot el contingut de paròdia literària i sàtira cultural.¹¹ I, finalment, Anne Charlon s'ocupa breument d'un aspecte molt concret en aquestes novel·les a *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)* i remarca la condició passiva i resignada d'aquests personatges.¹² En un article més recent, «Mercè Rodoreda: la construcció de la veu narrativa», Maria Campillo repassa breument aquestes obres des del punt de vista tècnic i assenyala alguns punts de contacte entre els contes infantils i *Crim*.¹³

Malgrat la importància de la relació entre Mercè Rodoreda i Delfí Dalmau, el volum «Estils», fins ara, ha estat una obra molt poc estudiada, i, fins i tot, obviada en els treballs sobre l'autora.¹⁴ Ernest Corral i Coll del Ram, en un article biogràfic sobre Delfí Dalmau, ha estat el primer en reivindicar el mestratge del pedagog sobre l'escriptora. I anant molt més enllà parla de clara influència literària, afirmació que desmentirem.¹⁵ El fet és que només comptem amb dos breus estudis sobre «Estils» inclosos dins d'obres més generals: *Vida, obra i pensament de Delfí Dalmau: Universalisme i defensa de l'idioma* de Jordi Solé i Comardons, que segueix fidelment la línia iniciada per Ernest Corral, reivindica el paper de Dalmau com a iniciador i encoratjador de Rodoreda i basteix una curiosa història amorosa entre els dos.¹⁶ D'altra banda, Anna Maria Saludes¹⁷ apunta a «Mercè Rodoreda, periodista» una nova i breu interpretació d'«Estils», que es caracteritza per la presència de

11. A *The garden across the border: Mercè Rodoreda's fiction*, ed. a cura de Kathleen Mc-Nerney i Nancy Vosburg, Londres i Toronto, Susquehanna University Press, 1995.

12. Anne CHARLON, *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)*, Barcelona, Edicions 62, 1990, p. 90.

13. «Mercè Rodoreda: la construcció de la veu narrativa», a *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, p. 323.

14. Ni Carme Arnau ni Montserrat Casals no parlen de *Polèmica*. Mercè Ibarz el menciona anomenant-lo «un peculiar volum» (Mercè IBARZ, *Mercè Rodoreda*, p. 37). Enric Bou, en parlar de la literatura del jo escrita per Rodoreda, només té en compte la correspondència adreçada a Anna Murià. Cf. Enric BOU, *Papers privats*. Edicions 62, 1993.

15. Ernest CORRAL I COLL DEL RAM, «Delfí Dalmau i Gener», *Catalunya Cristiana*, núm. 256 (15-27 agost 1984), p. 14.

16. L'objecte d'anàlisi de Solé és el pensament lingüístic de Dalmau. Per això, no analitza la intervenció de Rodoreda a «Estils» i només destaca el seu atac als crítics. Cf. Jordi SOLÉ I COMARDONS, *Vida, obra i pensament de Delfí Dalmau: Universalisme i defensa de l'idioma*, Universitat de Barcelona, 1993, tesi de llicenciatura, dirigida per Amadeu Viana. Una tesi que després s'ha convertit en el llibre: *Poliglòtisme i raó: El discurs ecodiomàtic de Delfí Dalmau*, Lleida, Pagès, 1998.

17. Anna Maria SALUDES, «Mercè Rodoreda, periodista», *Serra d'Or*, núm. 423 (març 1995), p. 56-59.

prejudicis, ja que busca els trets que, segons ella, caracteritzen l'obra de postguerra de Rodoreda. Saludes destaca el lirisme de l'autora, basant-se en una anècdota mal interpretada, simplement perquè apareix una rosa enmig d'un paràgraf on, en realitat, està parodiant les reflexions filosòfiques i espirituals de Dalmau.¹⁸ I també en destaca la sensibilitat artística: per les citacions de pintors, quan allò que vol fer Rodoreda és mostrar la mentida que s'amaga davant les representacions pictòriques de l'amor, sense copsar la veritable actitud de l'autora a «Estils», al meu entendre, totalment allunyada d'aquests aspectes i marcada per la desmitificació, l'humor i una visió força escèptica de la vida.

LA UNITAT DEL CONJUNT NARRATIU

L'obra periodística, literària i d'assaig de Mercè Rodoreda fins al 1936 forma un conjunt molt unitari, com analitzarem en aquest estudi, que no segueix la tradicional classificació de les quatre novel·les en dos blocs molt diferenciats i independents. Al contrari, insistirem en la impossibilitat de separar aquests quatre productes que Rodoreda escriu gairebé simultàniament. Demostrarem, per tant, que tot aquest conjunt té un mateix origen: la literatura, la base fonamental d'aquest període, i que l'humor hi té una presència constant, en alguns casos aclaparadora, i d'altra banda, que tot el conjunt té una mateixa visió del món, que en part Rodoreda mantindrà tota la vida.

LA LITERATURA COM A ORIGEN. LA HIPERTEXTUALITAT

La jove Rodoreda està absolutament impregnada de literatura: és una auto-didacta que es forma a partir de la lectura —és una devoradora de llibres des de la infantesa— perquè vol ser escriptora i periodista i absorbeix totes les lectures i materials que li proporciona el seu entorn cultural i a partir d'aquí ella crea els seus textos. Les quatre primeres novel·les de l'autora tenen el seu origen en la literatura; sorgeixen a partir de la paròdia, de la imitació. Seguint

18. Rodoreda parodia i tergiversa l'estil filosòfic de Dalmau quan diu: «És clar que em feu fer un joc de paraules, i m'aboqueu a un abís de filosofies, per a dir-me que vós no sou vós, i com que no sou vós, aquell que era, no és, i el que ara és ja s'ha mort, i formar judicis sobre un mort no ha de fer por, perquè els morts que foren, ja no són res més que cendra, i la cendra el vent l'escampa, i un cop escampada es torna terra, i la terra fa flors, i les flors són boniques, i si aquell mort s'ha tornat una rosa, quina por ens ha de fer? És això oi, el que voleu dir? Perdoneu-me si em descabdello; però en té la culpa la por d'haver de fer el que no faré» («Estils», p. 9).

la terminologia de Gerard Genette, són fruit d'una relació d'hipertextualitat amb obres literàries ja existents, que Rodoreda transforma a la seva manera, uns cops seriosa i uns altres a base de la deformació humorística.¹⁹ Sigui com sigui l'operació, la presència de la literatura en l'obra de joventut de Rodoreda és aclaparadora. És més, fins i tot els seus articles i entrevistes tenen com a tema gairebé exclusiu la literatura.

La primera novel·la de Rodoreda, *Sóc una dona honrada?*, manté una doble relació d'hipertextualitat: d'una banda transforma, simplificant-la, *Laura a la ciutat dels sants* de Miquel Llor i, de l'altra, deforma humorísticament aquesta novel·la, *Madame Bovary* i tot el gènere de novel·la psicològica de triangle amorós. La segona, *Del que hom no pot fugir*, una altra novel·la rural, manté una evident relació d'hipertextualitat amb *Solitud* i els *Drames rurals* de Víctor Català i amb «Jacobé» de Joaquim Ruyra i en aquests casos la transformació és totalment seriosa. Tot al contrari d'*Un dia de la vida d'un home*, una paròdia del *Faust* de Goethe, que Mercè Rodoreda escriu seguint Francesc Trabal i just després de la solemne commemoració a Catalunya del centenari de Goethe. I, finalment, a *Crim* Rodoreda parodia tot un gènere, el policíac, i en alguns aspectes, *El Collar de la Núria* de Cèsar August Jordana, i encara va més enllà. Aquesta novel·la, una mena de divertiment de la jove escriptora en la qual l'humor esclata i apareix per tot arreu, inclou una intensa caricatura de la cultura catalana de l'època a més de la paròdia de nombroses obres literàries. En definitiva, les quatre novel·les no només tenen un origen literari sinó que també giren totalment al voltant de la literatura. A més de transformar els grans referents mencionats, la jove Rodoreda omple les seves històries de mencions, comparacions, metàfores i citacions literàries i reflexions metaliteràries.

Fins al 1936 Mercè Rodoreda escriu de premsa, és capaç de fer una novel·la en uns mesos, redacta amb rapidesa i elabora de manera simultània novel·les, articles i contes. Fins i tot és capaç d'escriure dues novel·les alhora i de caire ben diferent. El 1934, a més d'«Estils» amb Dalmau, publica el drama sobre una noia que embogeix per culpa d'una relació adúltera, *Del que hom no pot fugir*, i la comèdia estripada d'un home que no pot consumir una relació adúltera per culpa d'una purga, *Un dia de la vida d'un home*. El 1936 té acabades al mateix temps *Crim* i *Aloma*, i la primera arriba a semblar un divertiment que la relaxa després de la dura escriptura d'*Aloma*, la novel·la que li donarà el reconeixement i el Premi Crexells. El mateix 1936 combina aquests dos processos de creació amb l'escriptura de diversos contes infantils. En

19. Sobre les relacions d'hipertextualitat vegeu Gérard GENETTE, *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989 (publicat originalment el 1962 per Éditions du Seuil).

aquest panorama és lògic que els temes i els recursos a vegades apareguin en diverses obres alhora. Per això a vegades tracta un mateix tema en diversos registres: l'adulteri en la maduresa, per exemple, apareix còmicament a *Un dia de la vida d'un home* i, seriosament i dramàticament, al conte «La tornada». I altres vegades trobem escenaris que es repeteixen; com ara el del reportatge «Coll de Nargó» i el de la novella *Del que hom no pot fugir*.

Rodoreda toca moltes tecles alhora i aprofita tot el que, culturalment i literàriament, té al voltant. Pren referents literaris i els utilitza en el mateix moment, però en obres diferents i amb objectius ben diversos. Per exemple, el 1932 les elits culturals veneren Goethe amb motiu de la celebració oficial del centenari de la seva mort. Rodoreda, que, com a àvida lectora que és, coneix l'obra de Goethe, pren aquest material i, d'una banda, encapçala *Del que hom no pot fugir* amb una citació de *Les afinitats electives* i, de l'altra, imitant Trabal, parodia el *Faust* a *Un dia de la vida d'un home*, una operació que repetirà a *Crim*, amb diverses referències humorístiques a l'autor considerat un dels grans de la literatura universal.

Un altre exemple il·lustratiu de la manera de treballar de la jove Rodoreda i de la seva dependència absoluta de la literatura en aquests primers temps el trobem en la utilització que fa de Ramon Llull. El 1934 la universitat i les entitats culturals de prestigi celebren el setè centenari del naixement de Ramon Llull, un esdeveniment del qual la premsa se'n fa un ampli ressò durant bastant de temps. Fins i tot al final de *Polèmica* Delfí Dalmau hi inclou referències a aquest homenatge i reivindica un monument per a l'escriptor i filòsof. Mentre les elits culturals entronitzen Llull durant tot el 1934, el 1936 Mercè Rodoreda fa aparèixer el beat com a personatge d'un conte infantil a *La Publicitat*. El conte, titulat «El noi i el roger», narra, entre altres coses, les aventures d'un tauró disfressat de Ramon Llull que espanta sardines que ballen recitant-los trossos del *Llibre d'Amic i Amat*. El mateix any 1936, el mateix llibre i el mateix autor li inspiren un altre personatge ben diferent, Alo-ma, la seva primera gran protagonista, d'una novella que, segons ens diu al pròleg de *Crim*, acaba aquell any. Amb la literatura com a punt de partida, doncs, la jove Rodoreda és capaç de tot tipus d'operacions, humorístiques i serioses, anecdòtiques i transcendents.

LA IMPOSSIBILITAT DE L'AMOR. LA CREACIÓ D'ANTIHEROÏNES

La unitat del conjunt de l'obra de Rodoreda els anys trenta encara se sustenta en un segon eix: la visió del món. Tot el conjunt de novel·les, narracions, assaig i articles d'aquests primers anys parteix d'una mateixa visió del món que nega l'amor, especialment l'amor idealitzat per la literatura, i en general

tota idealització i tot sentimentalisme. És a dir, ens trobem davant d'una visió escèptica i dura de la vida que sovint es vehicula a partir de l'expressió humorística. Però ja sigui amb una expressió humorística o seriosa la jove novel·lista nega tota possibilitat d'èxit a l'amor. Rodoreda ridiculitza o desarticula, segons l'ocasió, les heroïnes de novel·la.

A *Sóc una dona honrada*? ja hi crea la primera de les seves antiheroïnes. Una dona que no segueix els cànons de la literatura i, és més, sovint els nega o se'n riu, un personatge que es nega assumir el rol de Madame Bovary. Molts anys més tard, el 1982, escriurà al pròleg de *La plaça del diamant* un comentari que connecta perfectament amb aquest rebuig de l'heroïna de novel·la: «Considero més intel·ligent la Colometa que Madame Bovary o que Anna Karèнина, i a ningú no se li ha acudit mai de dir que fossin beneïtes. Potser perquè eren riques, anaven vestides de seda i tenien servei. I encara que jo, quan era jove, sospirés per ser Madame Bovary o Anna Karèнина, més la segona que la primera, en necessitar un personatge central per a una novel·la vaig triar la Colometa, que només té de semblant a mi el fet de sentir-se perduda al mig del món.»

Rodoreda rebutjarà les seves quatre primeres novel·les, que prefiguren la visió escèptica i pessimista del món, i el tema de la impossibilitat de les relacions amoroses satisfactòries, perquè no presenten cap univers narratiu propi sinó que són imitacions dels corrents novel·lístics d'una època. Sobre aquestes obres arribarà a dir en una entrevista el 1978: «Són horribles aquestes novel·les. El meu pecat de joventut. La meva vergonya.»²⁰ En canvi referà *Alo-ma*, la primera que no parteix de la literatura, que no imita cap altra novel·la, ni la parodia i que possiblement pren l'experiència vital, com a matèria novel·lesca. I les rebutjarà pel principal problema que presenten: l'estil d'una noia massa preocupada per la correcció que no aconsegueix la naturalitat expressiva.

MERCÈ RODOREDA I L'HUMOR s'estructura en quatre grans parts que pretenen analitzar la figura de la jove escriptora, la trajectòria fins al 1936, el pensament literari i la visió del món i les quatre primeres novel·les de Mercè Rodoreda. I si a l'annex I hi trobem l'edició crítica d'«Estils», a l'annex II hi reproduïm materials interessants trobats durant la recerca i que considerem que val la pena reproduir en la seva totalitat. Es tracta de textos utilitzats en l'estudi però que no s'havien tornat a divulgar des dels anys trenta, com ara les crítiques de les obres de Rodoreda a la premsa i els comentaris que li va dedicar *El Be Negre*. I també d'algun text inèdit, com la carta de Rodoreda a

20. Cf. Lluís BUSQUETS I GRABULOSA, «Mercè Rodoreda, passió eterna i fràgil», *El Correo Catalán*, núm. 163 (22 abril 1978), suplement de cap de setmana.

Dalmau de 1948. La recopilació dels materials m'ha permès recollir alguns textos que no es trobaven a l'Arxiu Mercè Rodoreda de l'Institut d'Estudis Catalans, com els referents a Delfí Dalmau i a les seves activitats, facilitats pel seu fill Delfí Dalmau i Argemí, amb l'autorització per fer-los públics.

I per acabar voldria manifestar el meu agraïment a la Comissió Tècnica de la Fundació Mercè Rodoreda —a Jordi Sarsanedas, a Joan Triadú i especialment al doctor Joaquim Molas, que ha impulsat i dirigit aquesta investigació des dels inicis. Voldria agrair els ajuts econòmics de la Fundació així com el Premi Mercè Rodoreda de l'any 1998 i mencionar especialment la paciència i l'amabilitat de Marta Viñuales. En els anys de recerca han estat importants els testimonis de Delfí Dalmau i Argemí, fill del mestre de gramàtica i impulsor de Rodoreda, de Miquel Martines, professor al Liceu Dalmau, i d'Avel·lí Artís Gener, coetani i il·lustrador dels contes infantils de Mercè Rodoreda a *La Publicitat*.

MATERIALS DE TREBALL

NOVEL·LES

- *Sóc una dona honrada?* Barcelona: Llibreria Catalònia, 1933.
- *Del que hom no pot fugir*. Barcelona: Clarisme, 1934.
- *Un dia de la vida d'un home*. Badalona: Proa, 1934.
- *Crim*. Barcelona: La Rosa dels Vents, 1936. (Quaderns Literaris; 123-124)

Totes les citacions corresponen a les pàgines de:

- *Primeres novel·les*. Volum I: *Sóc una dona honrada? Del que hom no pot fugir*. Ed. a cura de Roser Porta. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 2006.
- *Primeres novel·les*. Volum II: *Un dia de la vida d'un home. Crim*. Ed. a cura de Roser Porta. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 2002.
- *Aloma*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, 1938.

DIÀLEG EPISTOLAR

- «Estils». A: DALMAU, Delfí. *Polèmica*. Barcelona: Clarisme, 1934.

ARTICLES, REPORTATGES I RESSENYES

- «Una conversa amb Mercè Plantada». *La Rambla* (31 octubre 1932).
- «Glossa als mots bel·licistes d'una poetessa». *La Publicitat* (18 novembre 1932).

- «Vampiresses d'ahir i d'avui». *Mirador*, núm. 200 (1 desembre 1932).
- «Coll de Nargó», *Clarisme* (16 octubre 1933).
- «Cada any en aquest temps». *Clarisme*, núm. 3 (1 novembre 1933).
- «Joana Mas, per Anna Murià». *Clarisme*, núm. 6 (25 novembre 1933).
- «Nadal». *Clarisme*, núm. 10 (23 desembre 1933).
- «Revista de Catalunya». *Clarisme*, núm. 16 (3 febrer 1934).
- «Notes biogràfiques: Frederic Chopin - Georges Sand». *Clarisme*, núm. 16 (3 febrer 1934).
- «Les falles de Sant Josep». *Clarisme*, núm. 23 (24 març 1934).
- «El petit protagonista de "Sor Angèlica"». *Clarisme*, núm. 30 (12 maig 1934).
- «La revolució moral, per Anna Murià». *Clarisme*, núm. 30 (12 maig 1934).

ENTREVISTES

- «Parlant amb Maria Vila». *Mirador* (20 octubre 1932).
- «La llar del president de Catalunya. La muller i la filla de Francesc Macià en la intimitat». *La Rambla* (23 gener 1933).
- «Parlant amb Sebastià Juan Arbó». *Clarisme*, núm. 4 (11 novembre 1933), p. 2.
- «Agustí Escasans». *Clarisme*, núm. 5 (18 novembre 1933), p. 3.
- «Ganes de parlar amb C. A. Jordana». *Clarisme*, núm. 6 (25 novembre 1933), p. 3.
- «Una estona de conversa amb Miquel Llor». *Clarisme*, núm. 8 (9 desembre 1933), p. 2.
- «Parlant amb Maria Teresa Vernet». *Clarisme*, núm. 9 (16 desembre 1933), p. 2.
- «Una estona, i més, parlant amb Tomàs Roig i Llop». *Clarisme*, núm. 12 (6 gener 1934), p. 2.
- «Parlant amb Carles Soldevila». *Clarisme*, núm. 14 (20 gener 1934), p. 2.
- «Parlant amb Apelles Mestres». *Clarisme*, núm. 21 (10 març 1934), p. 1-2.
- «Parlant amb Eduard Serra (Òscar)». *Clarisme*, núm. 25 (7 abril 1934), p. 2.
- «Parlant amb el dibuixant Santsalvador». *Clarisme*, núm. 26 (14 abril 1934), p. 2.
- «Parlant amb Plàcid Vidal». *Clarisme*, núm. 32 (26 maig 1934), p. 2.
- «Parlant amb Alfons Maseras». *Clarisme*, núm. 35 (16 juny 1934), p. 2.
- «Parlant amb Llucieta Canyà». *Clarisme*, núm. 36 (23 juny 1934), p. 2.

CONTES

- «Adéu a l'estiu». *Clarisme* (1 octubre 1933).
- «Una nit». *Clarisme* (30 desembre 1933).
- «La noia del pomell de camèlies». *La Revista* (juliol-desembre 1935).
- *Un cafè i altres narracions*. A cura de Carme Arnau. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 1999. [Inclou tots els contes infantils publicats a *La Publicitat* entre el 1935 i el 1936]

SECCIONS HUMORÍSTIQUES DE *CLARISME* (1933-1934)

- «Anti-Be».
- «Ta-Bola».

PART PRIMERA

LA FIGURA.
L'IMPACTE DE MERCÈ RODOREDÀ

1. L'IMPACTE DE MERCÈ RODOREDA ELS ANYS TRENTA

Mercè Rodoreda, una dona jove que vol ser escriptora i periodista, s'estrena amb una novella que té com a tema l'adulteri, com a gènere el psicològic i que a més parodia les novel·les sentimentals, i parteix d'una actitud antiromàntica i antisentimental. És una dona jove amb una gran ambició literària —en el seu primer pròleg ja deixa clara aquesta voluntat d'escriure una novella— que utilitza sovint l'humor, tant en els articles a la premsa com a *Sóc una dona honrada?*, en la qual la protagonista és una dona que es riu de l'amor. És, per tant, una dona jove que s'endinsa en un terreny masculí, que es permet l'accés a un patrimoni masculí: l'humor i no precisament l'humor més refinat. I això els anys trenta pot ser motiu, com a molt, d'escàndol i, com a mínim, de sorpresa en certs ambients. Però l'humor no és l'únic àmbit masculí que trepitja Rodoreda, que a principis dels anys trenta entra a les redaccions dels diaris, on trobarà ben poques companyes periodistes. I a més, no practica només el periodisme seriós, sinó que és una de les redactores més actives de la secció satírica de la revista *Clarisme*, una secció que imita *El Be Ne-gre*, una revista elaborada exclusivament per homes.

Rodoreda utilitza l'humor gairebé des del primer fins a l'últim dels textos d'aquesta etapa. L'humor amb totes les variants: la paròdia, la ironia, la sàtira, algun punt d'absurd, i també l'humor més groller i escatològic. Rodoreda continua, doncs, la tradició d'humor català de la línia Pitarra i se suma als nous corrents de la línia Francesc Trabal i Joan Oliver. Rodoreda descriu amants que es besen i s'han de mocar perquè estan constipats (a *Sóc una dona honrada?*), articula una història d'amor al voltant d'una purga que fa efecte (a *Un dia de la vida d'un home*) i es permet el luxe de caricaturitzar els personatges del panorama cultural català i atorgar-los estúpides manies (a *Crim*). Però els motius perquè Rodoreda impacti en el seu temps, no segueixi el rol

que tradicionalment i convencionalment li correspondria, encara segueixen: la jove periodista i novel·lista gosa inclinar-se, a més de per l'humor, per gèneres tan masculins com el policíac i fa incursions en l'erotisme.

A més, flirteja amb el ruralisme més negre i tremendista, imita Víctor Català i crea algunes escenes plenes de brutalitat i dramatisme. És per això que Rodoreda provoca un impacte, una reacció negativa de sorpresa i disgust o d'escàndol però també positiva: d'admiració i de divertiment, un impacte que es pot resseguir a partir de les citacions de l'autora a la premsa de l'època, ja siguin anuncis breus d'alguna de les seves obres, ja siguin en forma de ressenya.

Les editorials, les redaccions dels diaris, els jurats dels premis, els crítics literaris, els tertulians dels diversos cercles, els professors d'universitat i la tradició literària que es troba Mercè Rodoreda estan formats exclusivament per homes. Precisament és la generació de l'escriptora —amb algunes precedents il·lustres i escasses— qui trenca aquesta tendència.

Evidentment, Mercè Rodoreda quan apareix com a novel·lista, amb una forta voluntat i ambició literària, no es troba un panorama i una reacció a la seva obra com la que va trobar Víctor Català. Rodoreda no ha de recórrer a pseudònims per publicar, no ha d'ocultar-se i pot presentar-se obertament com a novel·lista i periodista. A principis dels anys trenta, des de la proclamació de la República el 1931, es troba en un moment de llibertat i d'entusiasme col·lectius, surt de casa amb força i actua com a periodista i novel·lista. Però com a escriptora encara comparteix alguna cosa amb Víctor Català: la falta de referents femenins, d'una tradició, i el fet d'entrar en àmbits considerats habitualment masculins. De fet, Rodoreda només té un referent de dona novel·lista i és Víctor Català. I el que sí que té són companyes de generació, tant periodistes com novel·listes.

Però no s'ha de confondre aquesta situació amb cap mena de voluntat feminista explícita. Com veurem, Rodoreda, no es considera en absolut feminista, com tampoc Víctor Català, per molt que amb la nostra mirada del segle XXI les hi puguem considerar per la seva superació d'unes barreres i per la seva intrmissió en els àmbits intel·lectuals masculins. Mercè Rodoreda té una clara preocupació per la situació de la dona, que demostra en les seves entrevistes i articles, té una activitat professional impròpia d'una dona de la seva època, però té una concepció del feminisme molt diferent de l'actual.

Agustí Escasans explica de manera molt clara en la ressenya de *Del que hom no pot fugir* —la novel·la seguidora de Víctor Català— a *La Humanitat* (9 maig 1934) quin és el perfil que, segons les ments conservadores, havia de tenir la dona escriptora a Catalunya i com algunes escriptores joves, entre les quals compta a Rodoreda, l'han modificat i trencat: «Apassionats com som d'una renovació total dels nostres escriptors joves, desitgem amb tota l'ànima l'aparició d'uns quants noms femenins que ens permetin de creure

en la normalitat humana i vital de la narració passada per sensibilitats finament vibratòries i autènticament de dona. La literatura catalana ha comptat sempre amb un contingut reduït d'autores, bones persones però burgesament limitades, falsificadores de la veritable realitat insubornable. S'ha dit que amb bons sentiments, es fan males novel·les. El que sabem de cert, però, és que la narració catalana s'ha mogut sempre dins un sector enxovat i resclosit, gairebé de col·legiales de convent de monges més o menys aplicades. No volem dir que entre nosaltres no hagi d'existir la novel·la blanca, burgesa i edificant. Volem dir que la vida vital no s'entén de raons ni de convencions; i que hi ha prou complicació en la quotidianitat humana, per entretenir-se triant temes pulcres, per a convertir-los en novel·les bledes i en conflictes artificials i convencionalment morts.» Esclasans assenyala algunes excepcions a aquest panorama: «Hem tingut una Víctor Català, que només amb la seva *Solitud* ja obrí un camí de força creadorament humana. Tenim avui una Aurora Bertrana que aireja, ella tota sola, la prosa i l'ètica aburgesada de la nostra narració moderna.» I finalment, situa Rodoreda en aquest corrent d'aire fresc: «I tenim també, tot just arribada al camp de la creació artística, una Mercè Rodoreda, prou original per a creure en ella i obrir-li un crèdit de confiança literària», escriu Esclasans, que jutja així les dues primeres novel·les de Rodoreda: «La seva primera obra, *Sóc una dona honrada?*, publicada l'any passat, demostrava una certa desorientació. Novel·la descongestionada de preocupacions morals i intel·lectuals, rebutjava les convencions admeses i trencava límits i rutines. Amb una certa brutalitat enèrgicament desimbolta, Mercè Rodoreda, ens presentava dos protagonistes saturats de vida animadora, potser una mica desorbitats i excessius, la qual cosa els desenfocava i els feia perdre humanitat per excés de moviment gairebé caricaturesc.»

Esclasans marca la importància de la moral en la literatura catalana de l'època i descriu Rodoreda com una jove novel·lista trencadora, lluny dels ambients resclosits i rancis, i jutja de manera molt més positiva *Del que hom no pot fugir*, que connecta amb Víctor Català, el naturalisme i el ruralisme i subratlla en Rodoreda «un sentit saníssim de la vida real». Insisteix: «Mercè Rodoreda és una ànima molt sana». I acaba: «Mercè Rodoreda farà novel·les molt humanes i vessants de vida autèntica. Hi ha en ella, i en la seva prosa, una energia molt difícil de reprimir, i un molt sa sentit del detallisme realístic, ensem que un sentit tràgic dels destins dels personatges que ja mou amb experta mà, dominadorament performadora i sense vacil·lacions.»

L'impacte de Mercè Rodoreda també es pot seguir en altres textos a la premsa on apareixen paraules claus per entendre la recepció de la jove escriptora i que sempre estan relacionades amb la moral. El 1933, per exemple, *La Publicitat* (21 abril 1933, p. 3) parla dels «Llibres més actuals de la diada»: «Mercè Rodoreda hi contribueix també amb una novel·la àgil i despreocupa-

da: *Sóc una dona honrada?*» El mateix dia, *La Humanitat* anuncia en una nota: «Mercè Rodoreda publica una novel·la d'un desvergonyiment graciós: *Sóc una dona honrada?*», seguint amb l'adjectiu que l'autora fa servir al pròleg de la novel·la quan diu: «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”.»

L'antisentimentalisme de Rodoreda sovint és interpretat com a crueltat o brutalitat. Així ho fa Pere Estrany (pseudònim de Cèsar August Jordana) a la breu nota crítica sobre *Sóc una dona honrada?* «Joc de dames» apareguda a *L'Opinió* (15 agost 1933), després de destacar «una gran desimboltura» en l'escriptora: «Les explicacions alternades que ens donen els dos protagonistes flueixen bé i amb una gràcia massa sovint malmesa per una cruel brutalitat».

Per estrany que pugui semblar als ulls del lector actual, la primera novel·la de Rodoreda es va jutjar sovint segons criteris morals. Recordem que els anys vint i trenta hi havia a Catalunya una polèmica sobre la relació entre l'art i la moral i que hi havia teòrics i crítics que consideraven que les obres d'art havien de cenyir-se als valors catòlics i tradicionals, reflectir-los i no desviar-se'n mostrant les febleses i la part negativa de la naturalesa humana. És en aquest context, que analitzarem en parlar de la teoria literària de Rodoreda, que ens trobem amb comentaris com els que fa Joan Puig a *El Poble* de Sabadell (ressenya recollida al final de *Del que hom no pot fugir* sense data): «El que sorprèn d'aquesta novel·la, és la manca de prejudicis morals amb què és escrit i tractat el tema, el qual, per vell, no deixa d'ésser interessant. És diem-ne un cas d'adulteri, exposat sense cap objectiu polèmic, sense la finalitat preconcebuda d'establir paral·lels enutjosos. Aquesta és, pràcticament, la valor simpàtica del llibre», conclou Puig, que considera que la novel·la pertany a un «gènere literari gairebé inèdit a casa nostra» i que l'estil de l'època és més lliure i «a major llibertat de procedir, més audàcia en les maneres descriptives». L'obra de Rodoreda és vista, doncs, com una novetat, com una obra divergent dels valors i cànons més tradicionals de l'època.

La imatge extrovertida i un punt superficial ens arriba a través de textos com el que escriu un home vinculat al Liceu Dalmau, Josep M. Soler i Janer, un dels companys col·laboradors de *Clarisme*, quan fa la ressenya de *Polèmica* i afirma que, a «Estils», Rodoreda: «corre, salta, juga, defuig la seriositat i, quan no hi pensàveu, us diu amb cert imperi: mira jo no m'hi encaparro tant».²¹

El 1934 Rodoreda és descrita com «activíssima escriptora» i l'anunci d'*Un dia de la vida d'un home* (*L'Opinió*, 30 agost 1934) inclou aquest comentari: «Molt aviat sortirà un altre volum de la famosa biblioteca A Tot

21. Josep M. SOLER I JANER, «Polèmica», *Clarisme*, núm. 34 (9 juny 1934).

Vent. Es tracta d'una novella de Mercè Rodoreda escrita amb la seva usual desimboltura». Precisament les referències a aquesta novella, la paròdia del mite de Faust amb una purga com a nou i peculiar elixir de la joventut, són les que més ens poden ajudar a fer-nos una idea d'aquest impacte de l'humor de la jove escriptora en els intel·lectuals benpensants de l'època. Aquest comentari aparegut a «Notes i notícies» a *L'Opinió* (27 setembre 1934) ens indica que l'humor de Rodoreda va escandalitzar alguns sectors d'un dels carrers on més activitat cultural hi havia (l'Ateneu Barcelonès n'era la principal institució): «L'aparició d'*Un dia de la vida d'un home*, la darrera novella de Mercè Rodoreda, ha agitat vivament els nostres medis literaris. L'audàcia de l'autora encarregant a una purga un dels papers principals de l'obra fa patir del cor certs refinats del carrer de la Canuda i engresca, en canvi, altres intel·lectuals del mateix carrer, que no s'avergonyeixen de confessar les tristes realitats de la vida no austera. El nostre crític usual parlarà més extensament d'aquest llibre interessant». La crítica no arribarà mai perquè el diari serà tancat arran dels fets d'octubre del 1934 i ens hem de conformar amb una simple nota (*L'Opinió*, 5 octubre 1934) que parla de l'èxit de vendes d'*Un dia de la vida d'un home* i insisteix en un cert impacte d'aquesta novella en el panorama català: «*Un dia de la vida d'un home* (i quin dia! Quina vida!). És una obra que ha estat molt discutida als medis literaris i ho va essent als medis familiars a mesura que la seva difusió fa el seu efecte. Tothom convé que es tracta d'una obra remarcable, reveladora d'una remarcable personalitat».

Un excel·lent testimoni de l'efecte escandalós que produïa l'obra de Rodoreda en els ambients conservadors ens l'ofereix Joan Oliver, crític de la quarta novella de l'autora a *Mirador* («Notes de lector. *Crim*», 29 octubre 1936), que inicia el comentari amb una escena de tipus teatral que il·lustra molt bé l'esperit de certs receptors de l'obra en l'època. Dels comentaris d'Oliver en deduïm un nou escàndol i una nova intromissió en terreny de novellistes masculins: el gènere policíac, considerat poc apropiat per a una dona en aquella època. Escriu Oliver: «Vaig arribar a casa amb un llibre nou a la mà. Era *Crim*, de Mercè Rodoreda. Al passadís vaig topar amb una tia meva que donava per acabada la visita. (Parlo d'una fadrina madura, posseïdora d'una ignorància invencible sobre el noranta per cent de les coses de la vida.) Per un moment em va prendre el llibre, confegí el títol, en considerà l'aspecte exterior... “Per què llegiu aquestes coses?”, digué. Els seus ulls dolcíssims expressaven un pietós retret. En la inflexió de la seva veu es descobria una condemna mansoia per bé que total de les noves generacions. “Perdona, tia —vaig replicar, amantent—: conec l'autora d'aquest llibre i t'asseguro...” “Una dona, és una dona qui l'ha escrit? Calla, calla! No m'escandalitzis...” Em deixà amb la paraula a la boca». Oliver analitza la novella, com a paròdia de novella policíaca, i en critica la mala utilització i l'abús de certs mecanismes de l'humor, com ja veu-

rem en el capítol dedicat a aquesta novel·la. Però el més destacable ara és l'excelsa valoració que el poeta i dramaturg de la colla de Sabadell fa de l'aparició d'una escriptora humorista, com ell, i sobretot dels seus objectius, que considera higiènics en el context. Com Escasans, la considera un corrent d'aire fresc en un ambient resclosit: «I finalment, vull anotar la qualitat màxima d'aquesta novel·la: la salubritat. La higiene literària, de fons i de forma, és condició natural d'aquesta obra amabilíssima. Netejat moral, renyida amb el puritanisme hipòcrita o simplement imbècil. Salut intel·lectual, que exclou la petulància i el gongorisme sense solta. Sanitat formal, que vol dir puresa i capacitat.» I Oliver tanca la ressenya tornant a l'escena amb la tieta beata com a protagonista: «Per què llegiu aquestes coses? Demanava aquella bona dona que ignora la vida i l'art que n'és la superació. És pels camins que segueixen aquestes coses que el nostre món ens pot prometre el modest paradís on el somriure i la rialla no siguin pecat sinó exemple».

I finalment, encara podem trobar un altre element que sempre ha estat considerat propi dels novel·listes homes, l'erotisme, i que sempre ha estat un bon motiu d'escàndol entre els sectors benpensants. Un erotisme que trobem en algun article periodístic, com ara «Vampiresses d'ahir i d'avui», dedicat al físic de les actrius de moda, que apareix fugaçment i tenyit d'humor a *Sóc una dona honrada?* i que és més present a les dues novel·les que té escrites el 1936, *Crim* i *Aloma*; d'una manera més esporàdica i amb una expressió molt lúdica en la primera (amb una sèrie de personatges femenins tan frívols i promiscus com alguns dels personatges masculins i amb algun *streptese*) i d'una manera més intensa en la segona.

L'escriptura de Rodoreda es defineix el 1937 com atrevida pel tractament de l'amor entre dues persones no casades. Només amb el títol de l'article aparegut a *Treball* (26 desembre 1937), «Cinc retrats per a cinc premis. Mercè Rodoreda o l'escàndol», ja ens podem fer una idea de l'impacte que va causar l'escriptora. L'anònim autor escriu: «Per exemple, en aquesta obra coronada ara amb el Premi Joan Crexells, i que porta a la coberta el nom de la protagonista, *Aloma*, s'hi pinta la història d'una noia que descobreix l'amor. El descobreix per obra i gràcia d'un cunyat que hi arriba d'Amèrica. I les relacions entre els dos amants, són de les coses més atrevides que han imprès les editorials catalanes». L'autor de «Mercè Rodoreda o l'escàndol» també té elogis per a la novel·la anterior, *Crim*, i fa una descripció molt elogiosa i positiva de la trajectòria: «Els problemes que tracta Mercè Rodoreda es presten a la literatura pseudotrascendental. Però no cau pas en aquesta falla la nostra jove i sortosa novel·lista. Ella no pot fer traïció al seu temperament, al seu caràcter desenfadat, a la seva lúcida intel·ligència. / Perquè, quan vol, Mercè Rodoreda és una virtuosa de la ploma. Va escriure una novel·la, *Crim*, que és un divertiment i un regal per a l'esperit.»

Evidentment, aquest posicionament no era compartit pels sectors catòlics de la cultura catalana. Anna Murià, per exemple, explica que Joaquim Ruyra, membre del jurat del Crexells, «rebutjava per motiu religiós» *Aloma* i es va negar a votar-la perquè fos premiada.²²

Si Joan Oliver i, més tard, Francesc Trabal valoraran positivament Mercè Rodoreda com a element oxigenador i més o menys pròxim als seus objectius desmitificadors com a colla de Sabadell, altres humoristes —de caire molt diferent— no ho faran i, al contrari, la convertiran en víctima de les seves bromes. Els redactors d'*El Be Negre*, la publicació satírica més important del moment, tindran especial predilecció per fer humor de Rodoreda, a qui consideren una pèssima novel·lista, tal com analitzarem en el capítol dedicat al periodisme satíric i a l'enfrontament entre *Clarisme*, el setmanari de Delfí Dalmau i Rodoreda, i *El Be Negre*, amb un humor menys culturalista que el dels de la colla de Sabadell, un humor gruixut i sense palliatius, hereu de la tradició satírica del segle XIX.

«Mercè Rodoreda i *Clarisme* ha estat la primera dona catalana que s'ha encarat amb un tema amarg i escatològic cent per cent. / *Un dia de la vida d'un home* és, fet i fet, la història d'una purga. D'una purga que fa el seu efecte. / Amb gran despreocupació i perfecte coneixement de causa, Mercè Rodoreda explora el fons de la qüestió. El llibre hauria pogut ésser titulat *Influència de la purga en l'adulteri*. I no hi hauria perdut res. Vanament hem cercat a través del volum el nom de la casa anunciadora del purgant. És un descuit que serà subsanat en la propera edició.» («El Be...rnat Metge», *El Be Negre*, núm. 183 (19 desembre 1934).)

En definitiva, la irrupció de l'obra de Mercè Rodoreda no passa desapercibuda els anys trenta i és sotmesa a criteris morals barrejats amb judicis estrictament literaris, com ja s'havia fet unes dècades abans amb l'obra de Víctor Català. La jove Rodoreda forma part d'una generació de dones que, sense grans teoritzacions, canvia un panorama fins aleshores integrat exclusivament per homes. Un panorama en el qual Mercè Rodoreda irromp com una escriptora moderna, vitalista i humorista.

2. AUTORETRAT D'UNA JOVE AUTODIDACTA: «ESTILS»

«Estils», el diàleg entre Mercè Rodoreda i Delfí Dalmau, és una autèntica peça clau per al coneixement de la jove perquè ens ofereix un retrat de la seva ideologia i actitud davant la vida, així com de les ambicions que té el 1934. L'element de la seva personalitat que és més patent en tot el diàleg epistolar

22. Mercè RODOREDA, *Cartes a l'Anna Murià (1939-1956)*, Barcelona, La Sal, 1985, p. 11.

amb Dalmau és el sentit de l'humor, que, com veurem més endavant, és un dels que resten en la memòria de persones coetànies. I és que és evident que Rodoreda es mira el món amb una distància irònica i es presenta com una persona intuïtiva més que reflexiva, superficial i vitalista.

L'alta valoració de l'humor per part de la jove²³ queda ben clara amb aquesta afirmació per expressar una gran admiració per Cèsar August Jordana, un periodista —i escriptor— que la fa riure amb els articles a *L'Opinó* i davant d'aquest fet Rodoreda afirma: «riure és, de totes les coses, la que m'agrada més» (vegeu l'annex 1, p. 311).²⁴

A *Polèmica*, l'estil de Rodoreda, profundament marcat per la voluntat lúdica i l'humor, queda molt clar i molt marcat gràcies al contrast amb el del seu interlocutor. Rodoreda juga amb els plantejaments de Dalmau i els reelabora sovint utilitzant recursos humorístics diversos. Es val sovint de comparacions més o menys còmiques (diu que el filòsof és un caçador, l'home que s'ho qüestiona tot i fa excessiva filosofia és un simi), de metàfores (les polèmiques entre escriptors es converteixen en duels amb la ploma), de personificacions de conceptes elevats (la senyora Veritat, la Filosofia, la Mitologia) o de jocs de paraules («No per manca de ganes ni per ganes de mancar»). Altres vegades recorre a la ironia (en parlar del feminisme, de la seva novella) o a la

23. De fet, l'humor ja és un element que trobem en les cartes i postals que Rodoreda, de nena, envia al seu oncle Joan Gurguà a l'Argentina. Es tracta d'un humor gruixut, a vegades grogler, d'unes referències curioses que evidencien un caràcter molt predisposat a la broma. Vegeu l'Arxiu Mercè Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans (apartat «Infància i adolescència. Correspondència», 1.1). Evidentment, l'autora també va deixar escrits personals ben allunyats de l'humor, com ara els diaris que va escriure en l'adolescència, on expressa tristesa i fins i tot ganes de morir. També es troben a l'Arxiu Mercè Rodoreda de l'Institut d'Estudis Catalans, «Dietaris privats», apartat 3.1.1.

24. L'humor és un tret inseparable de la personalitat de Rodoreda, que ni les experiències vitals doloroses a partir de la guerra no faran desaparèixer. Quan el final de la guerra ja era molt pròxim, el gener de 1939, escriu una carta a Josep Carner plena de bromes i d'un to totalment desenfadat, descarat i tot, demanant-li que llegeixi *Aloma* i felicitant-lo pels seus versos: «Estimat amic Carner: Hola! Em direu que dir "hola" a un poeta com vós no és elegant ni escaient, però, avui, tant me fa. [...] Josep Carner, m'havien dit de vós que éreu *cantamanyanes* i no m'ho creia. Feu que no m'ho hagi de creure... [...] Josep Carner, si deixeu els meus desigs insatisfets, si el silenci de l'oblit és l'eco d'aquests mots, només demano que en l'hora greu us acompanyi el meu àvol record i el meu punyent retret.» (Vegeu Mercè RODOREDA, *Agonia de llum*, a cura d'Abraham Mohino, Barcelona, Angle, 2002, p. 235.) De fet, tota la correspondència entre Rodoreda i Carner inclou elements de cert humor; ella es mostra cordial, antitranscendental tot i la seriositat dels sonets sobre l'*Odissea* que està escrivint, i el veterà poeta li correspon amb bromes del mateix to i amb la mateixa confiança. Una altra mostra de la valoració de l'humor per part de Rodoreda és la col·lecció de seixanta-tres acudits gràfics —curiosament tots recullen situacions en una illa deserta— que l'autora va reunir els darrers anys de la seva vida (vegeu l'apartat 9.1.4 de «Premsa. Notícies diverses», Arxiu Fundació Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans). Només un dels acudits duu la data: 18 de juny de 1981.

paròdia (com quan deforma i estira les elaborades metàfores de Dalmau). Tot plegat, per tal de treure transcendència i solemnitat als arguments de Dalmau, per presentar una concepció més lleugera i realista de la vida.

D'altra banda, a «Estils» la jove Rodoreda insisteix a mostrar-se com una persona natural i espontània «[el meu] temperament franc i senzill —de vegades potser franc amb excés— em veda d'acceptar l'etiqueta per creure-la rígida i, segons com enfarfegosa» (vegeu l'annex 1, p. 295), i rebutja així la formalitat de Dalmau, que l'ha anomenat «Distingida alumna». Rodoreda diu que és conscient dels inconvenients d'expressar-se sincerament però ho accepta com un tret del seu caràcter: «I m'esforço a creure el que he proposat manar-me; però arriba l'hora, i allò estudiat, repensat, i acceptat com a única manera concreta de procedir, fuig, se'n va. I apareix la franquesa i no la puc recloure tot i voler-ho; perquè, o bé ésser com sóc, o bé callar i no dir res» (p. 295). Quan dirigeix un elogi li interessa deixar clara la seva sinceritat: «i dic tot això ben espontàniament; no voldria que semblés elogi el que crec cert, perquè acostumo, el que no sento, a callar-ho», diu per exemple a l'entrevista «Parlant amb Maria Teresa Vernet» (publicada a *Clarisme*, núm. 9 (16 desembre 1933), p. 2). El mateix recel per demostrar la seva sinceritat el trobem en aquesta declaració dins una altra entrevista: «El Senyor Domènec de Bellmunt és molt simpàtic. (Consti que l'elogi és gratuït i que el fem empesos per una meravella d'espontaneïtat que sempre ens acompanya [...])» («Parlant amb Carles Soldevila», *Clarisme*, núm. 14 (20 gener 1934)).

Erigeix la sinceritat en un dels valors bàsics per a la convivència i es dol de la manca de franquesa que impera a tot arreu, segons explica en la introducció a una altra entrevista: «L'home és vanitos. És egòlatra. És orgullós. I tots els homes demanen, com si fos un producte inassolible, “sinceritat”. [...] Per què no hi ha una mica més de sinceritat? Tot és fals; tot té una capa d'aparent solidesa, però, aquesta, és fina i es trenca de pressa, per manca d'homes sincers» («Agustí Esclasans», *Clarisme*, núm. 5 (18 novembre 1933), p. 3).

Però aquesta sinceritat no és sempre total, a vegades juga amb el concepte, com quan encapçala el fragment sobre la dona amb el «Lema: Sinceritat» (p. 317) i a continuació practica la ironia. Un joc entre el pensament i l'expressió que ja ha practicat al pròleg de *Sóc una dona honrada?*, ple de falsa modèstia com veurem en l'apartat dedicat a aquesta novella.

Davant de Dalmau i dels personatges que entrevista per a la premsa, com també davant del lector, Rodoreda es presenta amb una actitud de (falsa) modèstia impregnada d'humor. Construeix tota mena d'imatges burlesques i desqualificadores que constitueixen una original *captatio benevolentiae*. Es considera una «mala col·laboradora» per a «Estils»; «I, jo, que em conec inferior al més mitjà de tots els termes», respon a Dalmau, que l'ha definida com a «alumna excepcional». A l'entrevista que fa a Roig i Llop per a *Clarisme* es-

criu: «Jo trec paper i llapis per tal de no oblidar noms. (No crec que el que jo escric mereixi estilogràfica). Per això dic: — Aquest llapis fa joc amb el meu cervell. És curt, esquifit» («Una estona, i més, parlant amb Tomàs Roig i Llop», *Clarisme*, núm. 12 (6 gener 1934), p. 2). L'humor sempre és present en les seves presentacions, a vegades pren una distància irònica i parla d'ella com si fos una altra persona: «podem esmentar els noms de [...] Mercè Rodoreda, tan intelligent, que escriu molt per no dir res» («Parlant amb Eduard Serra», *Clarisme*, núm. 25 (7 abril 1934), p. 1).

En realitat, és una dona exigent i ambiciosa, que coneix bé la bona literatura i és conscient dels límits de la seva obra. Amb seguretat, equilibri i decisió va introduint-se en el món cultural: «Tinc una gran confiança en mi mateixa i comencem», diu abans d'entrevistar Carles Soldevila («Parlant amb Carles Soldevila», *Clarisme*, núm. 14). És ambiciosa i afirma a «Estils»: «i m'agrada el “més”, mai el “menys”», però alhora realista amb els seus defectes i molt crítica amb ella mateixa, perquè: «Encara que teniu raó, en dir que sóc exigent, però és que n'he d'ésser; altrament, on em quedaria, pobra de mi?» («Estils»).

3. ELS RETRATS D'ALGUNS COETANIS

La rialla, millor dit la riallada, de la jove Rodoreda és l'element constant en totes les descripcions de personatges coetanis i també en el retrat literari que li va dedicar Anna Murià. Francesc Trabal, per exemple, diu enmig del brutal elogi que dedica a la novella *Aloma* («Salut, Aloma!», *Meridià*, núm. 21 (5 juny 1938)): «I aquella riallada que tots plegats només li coneixíem es transformava tot d'una en carn i sang i en verb.» El caràcter extrovertit i el sentit de l'humor de l'autora marquen la seva relació amb la gent i predominen com a característiques de la seva imatge pública. Diversos testimonis coetanis de l'escriptora coincideixen en la seva caracterització. Diversos testimonis entrevistats per parlar de l'escriptora, Miquel Martines, professor de català de Rodoreda al Liceu Dalmau i també col·laborador de *Clarisme*, i Tísner, il·lustrador del seus contes infantils a *La Publicitat* a més de col·laborador d'*El Be Negre* entre moltes altres coses, no poden evitar fer referències a la vida privada de l'escriptora. És curiós com, des de l'admiració per l'escriptora, van intercalant fragments que no tenen res a veure ni amb la literatura ni amb la formació d'una jove.

Miquel Martines va conèixer Rodoreda al Liceu Dalmau, on ella va anar a estudiar ortografia i gramàtica i on ell era un joveníssim professor i col·laborador de Delfí Dalmau, de qui també ens aporta un interessant retrat com veurem més endavant. El 1997²⁵ Martines la definia com «una noia» i hi afe-

25. Entrevista a Miquel Martines (Barcelona, 21 febrer 1997).

geix els adjectius «molt trempada, molt riallera». I la inevitable al·lusió a la vida privada enmig de més referències a l'humor: «Tot i que tenia els seus problemes familiars, era molt alegre i molt simpàtica. Al Liceu sempre reia molt, amb aquelles riallades que fan soroll, que se'n troben poques. Era molt cridanera i tot s'ho agafava a broma.» I insistia en el caràcter vital i allunyat de la transcendència de Dalmau, per exemple: «Ella només vivia. Vivia la vida. Tot i haver tingut problemes familiars, era de temperament molt rialler. Molt, molt. Feia unes cleques! per qualsevol cosa reia i feia broma. En aquella època, que jo la vaig conèixer, era així.»

Martines també la definia com una alumna excel·lent, molt interessada per millorar el seu català i molt integrada en l'ambient catalanista tant del Liceu Dalmau com del setmanari *Clarisme* a més d'una activa lectora. L'antic professor del Liceu també subratllava com n'era d'estranya la presència d'una dona en els ambients literaris: «En aquella època d'elements femenins destacats dins el món cultural n'hi havia poquets, eren molt poquetes.»

Entre l'agost del 1935 i el juliol del 1936 Tísner il·lustrava els contes que Rodoreda publicava a la pàgina infantil de *La Publicitat*. Avellí Artís Gener, que també era el responsable d'aquella pàgina, la recordava el 1996²⁶ com «molt trapella i bastant enredaire» i explicava les seves dificultats per fer-li complir els terminis de lliurament dels relats: «Mai tenia el conte a punt el dia que tocava, però no s'amoinava ni tampoc s'enfadava quan jo li reclamava. Al final havia d'anar a casa seva i me'l redactava allà mateix. Em feia parar boig a causa de l'entrega dels contes, però tot ho feia amb aquella alegria, que no et feia enfadar.» Tísner, que compartia el context cultural dels anys trenta amb Rodoreda, també valorava l'impacte d'una dona en el món del periodisme i la literatura: «El paper de la dona ha estat menystingut tota la vida. I en la literatura catalana també. Un cop, vaig ensenyar a Josep Carner un conte escrit per una dona perquè me'n donés l'opinió, però sense dir-li el sexe de l'autor. No era un conte gens bo, i jo ho sabia, però ell enlloc de comentar-me aquesta falta de qualitat literària, d'analitzar el text per si sol, em va dir: "Teniu, i digueu-li a aquesta senyora que es dediqui a sargir mitjons que tindrà un gran futur". I cap comentari sobre el text. L'únic que va deixar ben patent era que havia descobert una escriptura femenina. ¡I estem parlant del príncep dels poetes fent un judici tan suat de la dona que ha de sargir mitjons!»

Segons l'intel·lectual, que també va formar part de l'equip d'*El Be Negre*, es considerava «una intromissió» que la dona es dediqués a les lletres i al periodisme. «Sempre es mirava des d'una perspectiva agressiva, perquè es pensava que la dona s'estava ficant en un terreny que no era de *senyores*.» I és en aquest context on situa la jove Rodoreda, una figura que sempre va estar en-

26. Entrevista a Avellí Artís Gener (Barcelona, 9 desembre 1996).

voltada de comentaris extraliteraris: «Els catalans en som molt de xafarders i maldients. Li deien de tot, naturalment darrere seu, que si era això, que si era allò, que si tenia aquell amant... Això ho feia circular tothom i ella, sempre es mostrava decidida i extrovertida. No era una dona discreta. I això va fer que molta gent la jutgés amb una lleugeresa extraordinària que a mi em molesta molt, perquè hi ha judicis que condemnen d'una manera definitiva i no tenen més raó que una il·lusió òptica, que aquest caràcter extrovertit», reflexionava l'escriptor el 1996.

Altres testimonis van recordar durant dècades el sentit de l'humor de Rodoreda i alguns en van donar testimoni escrit. Maria Luz Morales, per exemple, que havia coincidit amb ella a la Institució de les Lletres Catalanes, n'ha deixat escrita la següent definició: «Yo la recuerdo como una chica muy bonita, vivaz, alegre, algo pizpireta, de risa clara y mirada profunda.»²⁷ En el cas d'Anna Murià aquest testimoni va ser doble: en escrits biogràfics sobre Mercè Rodoreda i en una operació literariobiogràfica, una novella titulada *Aquest serà el principi*, definida al pròleg com autobiogràfica i on va crear un personatge inspirat directament en Rodoreda.

Anna Murià va escriure, al pròleg del llibre on va airejar la correspondència amb la prestigiosa novel·lista publicat el 1985: «Més que un drama, la seva vida crec que era i va ser sempre una comèdia dramàtica: així se la va fer ella, amb la seva capacitat de sofrir horriblement, de fruir hores de felicitat esplendorosa i de burlar-se, a vegades, d'altres i del món i fins de si mateixa. Ja en la vellesa va afirmar que hi havia humor en moltes de les seves obres: “Sóc una persona de molt bon humor i moltes ganes de riure”, digué, i, certament, no sols en la literatura sinó també en el seu comportament individual era riallera, era humorista —d'un humor a cops simplement alegre, a cops satíric o sarcàstic i alguna vegada capaç d'arribar a frec de la pallassada, com allò que jo li havia vist fer a Roissy de caçar una mosca, tirar-la dins del got de vi i empassar-se-la amb un glop, que era, en el fons, una mofa dels prejudicis i les convencions.»²⁸ I encara insistirà: «La Rodoreda que vaig tenir a prop a la Institució de les Lletres Catalanes durant tota la guerra sí que era una persona de bon humor, animada, alegre, riallera» (p. 10).

I l'any següent, el 1986, va publicar *Aquest serà el principi*, una novella començada a l'exili el 1946 i acabada i publicada el 1986 a les Edicions La Sal de Barcelona. D'aquesta operació biogracoliterària, en podem treure un retrat interessant, una visió literària de la jove Rodoreda que ens pot ajudar a

27. Vegeu Maria Luz MORALES, «Premio para una mujer», *Diario de Barcelona* (25 octubre 1969).

28. Anna Murià, pròleg a: Mercè RODOREDA, *Cartes a l'Anna Murià*, Barcelona, La Sal, 1985, p. 9.

tancar — amb prudència i una certa distància, perquè es tracta de literatura, però inspirada en realitat — el retrat de l'escriptora els anys trenta.

Anna Murià, que a la novel·la es transforma en Martina Ortal, crea el personatge de Berta Mariner inspirant-se en una jove i moderna Rodoreda, com han assenyalat Mercè Ibarz, en els seus treballs biogràfics sobre l'escriptora, i Montserrat Bacardí, en la biografia d'Anna Murià.²⁹ El resultat és interessant pel retrat psicològic i pels constants judicis a què sotmet el personatge a causa de la seva vida privada. Berta Mariner és una periodista, amb empena, fantasia i molt sentit de l'humor. La seva història està marcada per una història d'amor i fascinació total per un home que no és el seu marit, sinó Haima (Andreu Nin, segons Murià) i per una relació molt tensa amb un espòs que constantment li prohibeix activitats, prohibicions contra les quals ella es rebella, a vegades en públic.

Berta Mariner és una dona que riu molt, una dona amb empena, curiositat i ganes de sortir de casa i conèixer món. A la primera descripció, la rialla és un element constant: «[Eloi Murtra] S'ha adonat que a la fila del darrera hi ha Berta Mariner, aquella informadora que el posa nerviós amb les seves rialles estridents, però fa veure que no la veu per no haver de saludar-la: ella no pertany a aquell ambient. No, Berta Mariner no hi pertany ni és assistent habitual a les conferències; ha demanat al diari la invitació de periodista per una vegada, empesa per la curiositat, pel seu afany de veure coses i gent. [...] Ella sí que el mira obertament, amb un somriure que li escapa de la rialla que ha de contenir. [...] Com li costa d'aguantar-se el riure!» (p. 27). Després dels fets d'octubre de 1934, Berta Mariner, se sent «més rebel» i coneix Haima. En les converses amb les altres protagonistes, la periodista explica la fascinació pel personatge, i observi's que fins i tot en els moments dramàtics riu: «—Tinc ganes de plorar, Martina —i esclatà en una llarga riallada, i una altra, de so cada vegada més baix, cada vegada més baix, fins a riure en xiuxiueig, com el mormolar d'una confidència... / —Berta! —sospirà Martina, estrenyent-li el braç nerviosament. / La vida vertiginosa ho capgirava tot. Berta era com la febre, com els llampecs. Martina es quedava enlluernada cada breu moment que la veia» (p. 80).

La pèrdua de Haima i el dolor que li suposa dóna una enorme força a Berta Mariner, que abandona el marit després de confessar-li l'amor per l'altre home, que ara sublima. A més de descriure les escenes del trencament, Anna Murià fa valorar a Martina Ortal l'actuació de Berta Mariner. El personatge

29. Montserrat BACARDÍ, *Anna Murià: El vici d'escriure*, Barcelona, Pòrtic, 2004, coll. «Dones del xx». Marta Pessarrodona afegeix que Murià també va retratar Rodoreda en un conte publicat a l'exili: «La dona que no ha estat mai noia», *Pont Blau*, núm. 20 (juny 1954), p. 173. Vegeu Marta PESSARRODONA, *Mercè Rodoreda i el seu temps*.

jutja així l'àlter ego literari de Rodoreda: «No viu. Crema —afirmava Martina amb la veu somorta i tremolosa d'emoció. / —Sembla que t'impresiona l'espectacle. / —I a tu, no? / Delmira s'arronsava d'espatlles. / —Fa bonic, però trobo que les coses de la vida no són tan solemnes. Jo tindria por de fer riure al seu lloc. És clar que... ella no pot fer riure. És una figura dramàtica» (p. 81). El judici encara va més enllà i Berta Mariner és descrita com a culpable de la seva situació: «Ella era la qui es casà amb el primer home que li digué “tens els ulls pertorbadors”, per un mig inconscient desig de pertorbar. Qui, embogida d'enlluernament i transport, llençà el seny com es llença un paper brut i es lliurà a l'estat roent de l'amor mitològic, i als peus de Haima, el dels cabells flamejants, sacrificà felicitat tota la càrrega domèstica. Ella era qui, alliberada d'un tirànica imposició de pau, es refugià sota l'olor de les magnòlies» (p. 98).

És curiós com després, molts anys més tard, Anna Murià tornarà a utilitzar el terme *dramatisme* («comèdia dramàtica») per parlar de Rodoreda, com hem vist més amunt en la definició inclosa a *Cartes a l'Anna Murià*. *Aquest serà el principi* ens presenta, doncs, un retrat literari, de ficció i que com a tal ha de ser llegit amb prudència i distància, però que resulta significatiu especialment perquè està escrit per una de les persones que més dades ha aportat sobre el caràcter, el pensament i la biografia de Rodoreda i perquè coincideix amb els retrats que n'ha fet en la maduresa. El retrat literari inclou, a més, el judici moral que mai no ha abandonat Mercè Rodoreda, com assenyalava Tísner, i en constitueix una de les poques proves escrites que deuen existir.

PART SEGONA

LA TRAJECTÒRIA FINS AL 1936.
DEL LICEU DALMAU
AL CLUB DELS NOVELLISTES

1. LA COL·LABORACIÓ AMB DELFÍ DALMAU. ELS CERCLES *AMATEURS*. RODOREDA *CLARISTA*

Mercè Rodoreda entra en contacte amb Delfí Dalmau (pedagog, lingüista, esperantista, escriptor i editor nascut a Figueres el 1891 i mort a Barcelona el 1965) quan s'inscriu a la seva acadèmia, el Liceu Dalmau, per rebre classes de gramàtica i ortografia. Però la seva relació no es limitarà a aquest aprenentatge, sinó que anirà molt més enllà i Dalmau es convertirà en un dels principals impulsors de la jove novellista. Per això, a «Estils», Delfí Dalmau anomena Rodoreda «alumna excepcional» i li demostra molta admiració i afecte. El professor del Liceu i intel·lectual més o menys conegut en l'època i Rodoreda col·laboraran estretament entre el 1931 i el 1934, i ell tindrà una influència en la trajectòria de l'escriptora, en oferir-li un lloc en els seus cercles intel·lectuals *amateurs*, és a dir: la revista *Clarisme* i les edicions homònimes. Cal aclarir en primer lloc que la influència de Dalmau no es produirà mai en el terreny literari. La seva obra no constitueix en cap moment un model literari per a Rodoreda, ni en l'aspecte temàtic, ni en l'ideològic, ni en el tècnic. Per això, cal desmentir rotundament l'afirmació d'Ernest Corral en aquest sentit quan diu que Rodoreda fou «no solament iniciada, ans indubtablement influenciada pel seu mestre [...]». Només caldria veure les seves primeres novel·les i comparar-les amb les que en la mateixa època va escriure Delfí Dalmau, per convèncer-se'n», que Solé i Comardons accepta i reproduïx.³⁰ Dalmau és autor d'obres com *Seny i atzar* o *Una altra mena d'amor*, amb un contingut filosòfic, didàctic i idealista, que no poden estar més allunyades de les obres desmitificadores i antitranscendents de Rodoreda, on el realisme i

30. Delfí Dalmau. Cf. Ernest CORRAL I COLL DEL RAM, «Delfí Dalmau i Gener», i SOLÉ I COMARDONS, *Vida, obra i pensament de Delfí Dalmau*, p. 124.

l'escepticisme o l'humor són la nota dominant. És ben evident que les primeres novel·les de Rodoreda prenen altres models literaris.

Dalmau té un paper important en els inicis literaris de Rodoreda perquè incrementa la preocupació pel domini de la llengua i les inquietuds culturals i catalanistes de Rodoreda, a més d'encoratjar-la insistentment com a novellista. I, finalment, li proporciona plataformes d'expressió, en convertir-la en una de les principals redactores de *Clarisme* i en la seva primera interlocutora a «Estils», un dels tres diàlegs de *Polèmica*.

1.1. L'OBSESSIÓ FABRIANA DE DALMAU I EL SEU LICEU

Ella entra en contacte amb Dalmau quan, amb vint-i-tres anys i uns quants textos inèdits, es matricula al Liceu Dalmau perquè té problemes en l'aspecte gramatical i necessita fer-se corregir els textos que ha escrit. Miquel Martines explica com li ensenyaren ortografia, morfologia i sintaxi amb uns volums de l'Editorial Barcino i com Rodoreda es prenia molt seriosament l'aprenentatge i la correcció. També era freqüent que ensenyés els textos que escrivia a Dalmau perquè en supervisés l'aspecte gramatical. Mostra de la preocupació de Rodoreda en aquest aspecte i del paper d'assessor lingüístic de Delfí Dalmau —extremadament purista, com demostra a *Polèmica*— és el debat que va durar força dies sobre el pronom que havia de figurar en el títol *Del que hom no pot fugir*. Rodoreda preferia «Del que no es pot fugir», mentre que Dalmau aconsellava «hom», solució que finalment ella adoptà, segons explica Martines.

Rodoreda accepta els suggeriments lingüístics de Dalmau i s'esforça el màxim per aconseguir la correcció gramatical dels seus textos. Però en algunes ocasions no pot evitar de fer declaracions com: «És feixuc, oi, de corregir?»³¹ o de prendre's el tema humorísticament. Així trobem, en la introducció d'una entrevista, aquest fragment d'escriptura autoreflexiva on es parodia la correcció estilística i el purisme, tan típics de Dalmau: «Tenim (es pot dir *tenim*?) una colla de xicots (ho canviaré per *hi ha*). Hi ha (ara em sembla més lògic) a CLARISME. (Tampoc no es pot dir que, *hi ha*, sigui més lògic, perquè, de fet, a CLARISME no hi ha cap xicot: només lletres, gravats i més d'una errada: no obstant, aqueixa segona reflexió o rectificació la deixarem per bona, tot i que encara no ho és prou.) (Torno a començar, a cercar el bon camí que, segons els entesos, és l'únic que pot menar-nos; però n'hi ha tants, que hom es confon i, un cop confós, es queda confús, i no sap de què li cal fer ús.)»³²

31. «Parlant amb Maria Teresa Vernet», *Clarisme*, núm. 9.

32. Cf. «Parlant amb Eduard Serra (Òscar)», *Clarisme*, núm. 25.

Malgrat les bromes que pugui fer-hi —inevitables a causa de la seva personalitat—, la correcció lingüística és una prioritat per la jove Rodoreda, influenciada en aquest aspecte per Delfí Dalmau i el seu entorn, que es reflectirà en l'estil de les seves novel·les. Una mostra de la coincidència d'interessos i de l'estreta col·laboració, alhora que de la predilecció de Dalmau per l'alumna Rodoreda, és el disc per a l'aprenentatge del català que editarà el 1934 el Liceu Dalmau. Rodoreda posa la seva veu a dos textos: «La reacció normalista» de Pompeu Fabra i «Exercicis de correcció de català parlat» de Delfí Dalmau. El disc té quatre parts: «La tasca dels escriptors valencians i balears» (autor i locutor: Pompeu Fabra), «Exercicis de correcció de català parlat» (autor i locutor: Delfí Dalmau), «La reacció normalista», (autor: Pompeu Fabra; locutora: Mercè Rodoreda) i «Exercicis de correcció de català parlat» (autor: Delfí Dalmau; locutora: Mercè Rodoreda). Segons Joaquim Molas, però, l'autoria de Fabra en aquest text és dubtosa, en primer lloc pels grans autoelogis que hi ha i, sobretot, pel to i la idea general, que el fan atribuïble a Dalmau.

Molts anys més tard Rodoreda recordarà aquesta etapa d'aprenentatge de la llengua com una etapa de superació d'un obstacle i escriurà ja en plena maduresa: «Desitjo fervorosament que a les noves generacions, i especialment a les noves generacions d'escriptors, no els passi com em va passar a mi —i a tants— que en voler escriure en la meua llengua em vaig trobar amb la necessitat d'haver d'estudiar-la perquè no sabia redactar en català. Tenia precedents, naturalment, il·lustres. Tots els nostres poetes, tots els nostres novel·listes, tots els nostres clàssics. Mai no els admiraré prou i mai no els agrairé prou l'exemple. Però una cosa era llegir i l'altra era voler escriure. [...] El meu sentit de la naturalitat es rebellava, feblement, però tossudament. Havia de vèncer un obstacle: estudiar la meua llengua encara que fos com si estudiés una llengua estrangera per a poder escriure-la i poder-m'hi expressar més que correctament.»³³

1.2. L'EDITOR I L'ENCORATJADOR

D'altra banda, Delfí Dalmau elogia Rodoreda i la seva obra repetidament, alhora que l'encoratja a continuar escrivint i publicant. El professor i escriptor insisteix a adherir-la a un moviment de recuperació cultural, de normalització d'una literatura dins el qual també s'hi compta ell i li diu a «Estils»: «Hem de parlar i escriure molt en català: tant com havem deixat de fer-ho durant els segles de la nostra decadència que albirem joiosament ja superada» (p. 294). A més Dalmau remarca el paper de la dona en aquest procés de

33. Arxiu Mercè Rodoreda. Presentació de *Mirall*. Recollit a Marta NADAL, *De foc i de seda...*, p. 92.

recuperació i la considera tan necessària com l'intel·lectual masculí: «Cal que la dona actuï més en la república literària nostra. La seva col·laboració és imprescindible si volem normalitzar la nostra cultura» (p. 308),³⁴ una idea que, com veurem, coincideix plenament amb l'expressada per Rodoreda al pròleg de *Sóc una dona honrada?* i en l'article «Joana Mas».

De les seves declaracions a «Estils» es desprèn el coneixement que el professor de català té dels textos publicats i inèdits de Rodoreda i queda clar el seu paper com a conseller de l'autora en aquesta època: «Us he vist reportatges i articles periodístics de bell estil espurnejat d'imatges i d'expressions que revelen en vós naturalesa de poetessa i escriptora singularment àgil, de fàcil i aguda observació. M'haveu llegit alguns treballs de més volada, que, ja us ho he dit en son dia, han de veure la llum de tots els catalans» (p. 293-294). Dalmau, sempre amb un to paternalista i condescendent, considera que Rodoreda és una gran promesa literària, una poetessa i una artista. Per ell, *Sóc una dona honrada?* és «inici excel·lent, com a revelació plaent d'una literata catalana que promet belles aportacions a la novel·la i al teatre autèntics de Catalunya» (p. 322) —declaracions que demostren que Dalmau havia llegit peces teatrals de l'autora, possiblement *Sense dir adéu*, presentada a l'Ignasi Iglésies el 1935, i que devia estar elaborant entre l'any 1933 i el 1934. D'altra banda, les comparacions que Dalmau estableix a «Estils» elogiant desmesuradament l'escriptora demostren que ell coneix bé *Del que hom no pot fugir*. Compara Rodoreda 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» (p. 321), quan *Del que hom no pot fugir* és una novel·la sobre la que pesa una influència aclaparadora de *Solitud*.

Dalmau també l'anima a no preocupar-se pel silenci de la crítica davant de *Sóc una dona honrada?*, i li recomana constància i autoexigència. Amb una actitud de suficiència, i des de la seva experiència de novel·lista (amb una actitud una mica presumptuosa perquè en el moment de la redacció ell només té publicada una novel·la), li diu: «I no us espanti el calvari de l'autor. Que és universal, i que dóna tremp als bons i bandeja els mediocres» (p. 322).

La publicació de les dues primeres novel·les de Rodoreda, *Sóc una dona honrada?* i *Del que hom no pot fugir*, està relacionada amb Dalmau. Això és el que podem suposar en el cas de la primera i afirmar en el de la segona. *Sóc una dona honrada?*, molt valorada per ell, es publica a Llibreria Catalònia el 1933, editorial on Dalmau també publica les seves obres. És possible que ell

34. El projecte pedagògic de Dalmau sempre ha tingut la dona molt en compte. El Liceu Dalmau havia editat l'*Oriento: Llibre internacional d'orientació professional i cultura per a la dona*, Barcelona, Editorial Catalana, 1920, on es presentaven els programes del centre a més de diversos textos escrits per dones.

animés l'autora i a més li facilités l'accés a l'empresa, tot i que fou Rodoreda —o el seu marit, segons les biografies— qui pagà l'edició. Pel que fa a la segona, va ser publicada el 1934 per la mateixa editorial de Dalmau, les Edicions Clarisme, fet que demostra de nou confiança en les seves obres. Després Rodoreda es decantarà per un tipus de novel·la que es troba a les antípodes del gust literari d'un autor com Dalmau —filosòfic, reflexiu, analista— i evidenciarà la seva inclinació per autors com Francesc Trabal, Joan Oliver o Cèsar August Jordana, que s'allunyen totalment dels seus gustos literaris.³⁵

2. «ESTILS»: EL DIÀLEG ENTRE EL FILÒSOF I LA HUMORISTA

Polèmica, el volum publicat per les Edicions Clarisme el 1934, és un llibre realment curiós amb dos diàlegs epistolars i una tercera part amb uns comentaris de Dalmau a l'obra d'Ortega i Gasset.³⁶ L'única part que ens interessa, però, és «Estils», perquè és la part escrita entre Delfí Dalmau i Mercè Rodoreda. Estem davant d'una obra dins la línia més característica de Delfí Dalmau, una obra que pertany a l'únic gènere que ell sap practicar: el diàleg mo-

35. Un exemple significatiu de la divergència de criteri literari entre Rodoreda i Dalmau: Dalmau rebutja el model representat per C. A. Jordana —de qui, tanmateix, admira la correcció lingüística—, i escriu *Una altra mena d'amor* (1933) en rèplica a *Una mena d'amor*, una novel·la molt admirada per Rodoreda.

36. *El problema lingüístic, bàbelic, lingüístic, moral i polític* consta de set cartes entre Dalmau i Carles Varela, president de la Hispan Association for Occidental. El primer li proposa «una controvèrsia sobre la solució al problema de la intercomprensió lingüística humana» (p. 95), i debaten sobre l'esperanto. Dalmau reafirma la seva defensa del català i de Fabra, contra figures com el crític jesuïta Calveras. També s'hi intercalen altres tipus de textos com un article de *La Publicitat* sobre l'anticatalanisme del diari *El Sol*, un comentari en francès de Rollet de l'Isle, «Le pavé de l'ours», i una prova que l'esperanto serveix com a vehicle literari. I és que Dalmau era un gran esperantista i impartia classes d'aquesta llengua al seu Liceu, a més assistia a diversos congressos internacionals i en totes les seves obres defensa aquest vehicle de comunicació universal (de fet, actualment l'únic record de la seva figura el trobem en els cercles esperantistes). El diàleg a *Polèmica* queda sobtadament tallat amb una nota on s'explica la impossibilitat de publicar la resposta de Varela. La tercera part, la més breu, és un comentari de diversos fragments de l'obra de José Ortega Gasset i la defensa de l'originalitat de la filosofia d'Eugeni d'Ors. Dalmau demostra com moltes de les idees d'Ortega, expressades a *Goethe desde dentro*, *Ser y Tiempo* i *El tema de nuestro tiempo*, ja han estat tractades amb anterioritat per Ors a *La Filosofía de l'home que treballa i que juga*. Dalmau ja havia abordat aquest tema a l'article «Xènius-Heidegger-Ortega», *Mirador*, núm. 211 (16 febrer 1933). Dalmau acaba *Polèmica* reclamant més catalanitat per part dels intel·lectuals que es mouen en els cercles de la cultura castellana. Finalment trobem dues pàgines, sense connexió amb l'apartat anterior, en les que es transcriu un fragment d'un article de Miquel Ferrà a *La Publicitat* sobre la commemoració del sisè centenari de la mort de Llull, en el qual el periodista s'adhereix a les demandes d'altres intel·lectuals (Soldevila, Sagarra, Avinyó) d'un monument dedicat al beat.

ralitzant, i que té l'única estructura que ell és capaç d'articular: l'epistolar. Existeix, doncs, una estreta relació entre «Estils», obra d'assaig amb personatges reals, i *Seny i atzar* (1932) i *Una altra mena d'amor* (1933), novel·les filosòfiques —amb personatges de ficció, alguns cops amb un referent real— que representen, respectivament, el precedent i la continuació d'«Estils».

A «Estils» Dalmau fa una valoració molt positiva del diàleg, en destaca avantatges com les possibilitats per a la llibertat d'expressió («Estils» és «un article original lliure», p. 301) i l'amenitat perquè «s'hi fa, així, passador d'expressar conceptes que resultarien massa durs o massa carregosos en forma de doctrina abstracta o de preceptes purs i durs» (p. 293), explica. I, finalment, reivindica aquest gènere que considera poc cultivat a Catalunya: «Altrament, el diàleg, a casa nostra, no ha assolit, encara, una voga, una normalitat, una naturalitat que hauríem de propugnar, em sembla» (p. 293). Ell, però, sembla voler-ne ser un divulgador ja que tota la seva obra d'aquesta època és escrita en forma de diàleg. *Seny i atzar*³⁷ ja presenta una estructura de novel·la epistolar entre un venedor de vetesifils i una modista, que encarnen respectivament l'esperit «llibertadà» i el ciutadà. A «Estils», utilitzant el gènere de l'assaig, Dalmau posa en pràctica allò que a *Seny i atzar* era una ficció. De ser ell sol qui crea la ficció d'una novel·la epistolar entre Bellatzar i Atzarbella a partir d'unes «notes d'amor i filosofia»,³⁸ passa a ser un dels interlocutors d'un diàleg epistolar real en el qual es parla d'amor i de filosofia, entre altres temes.

A *Una altra mena d'amor*, subtitulada *Novella postal*, trobem reproduïts idèntics esquemes, amb l'única diferència que les dues interlocutores femenines tenen un paper absolutament passiu i no discuteixen les teories del protagonista masculí, sinó que es limiten a expressar-li la seva absoluta admiració i enamorament a causa de la seva ideologia. El protagonista masculí —clar àlter ego de Dalmau— és en les tres obres qui inicia el diàleg i en marca els temes, i adopta igualment una actitud alligadora i paternalista.

Dalmau, en definitiva, mostra incapacitat per al gènere novel·lesc i construeix una obra heterodoxa, només dialogada i que presenta sempre els mateixos temes, en realitat, les seves obsessions. *Una altra mena d'amor* és un cas paradigmàtic d'aquesta impossibilitat de crear un univers de ficció. Dalmau hi barreja textos periodístics, textos en esperanto, introduccions i intermedis clarament autobiogràfics, i aconsegueix, en definitiva, una estranya obra, difícilment catalogable com a novel·la. Ell mateix reconeix les seves limitacions narratives en la seva introducció titulada «Ficció i realitat», on es

37. Dalmau JANER, *Seny i atzar*, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1932.

38. Endreça a Joan Sacs, p. 5.

defineix com a «antiimaginista»³⁹ i explica així el gènere que practica: «No faig novella pura, ficció pura, cosa impossible. No faig biografia ni autobiografia sense gens d'artifici, perquè també això és impossible.»⁴⁰ A «Estils», d'altra banda, ell mateix reconeixrà la seva manca d'originalitat literària i quines són les seves úniques «armes»: la correcció lingüística i l'originalitat de fons: les seves idees i teories constantment exposades amb un estil retòric, complicat i excessivament detallista.

Dalmau valora el diàleg perquè li permet donar sortida al seu afany didàctic i moralitzant, que és patent en totes aquestes obres.⁴¹ I és que Dalmau es considera un filòsof i un pedagog en actiu constantment. Així el recorden encara els seus col·laboradors, com Miquel Martines, que el defineix com un home «molt seriós, però no antipàtic, sinó assenyat i equilibrat, incapaç d'apassionar-se. És curiós com sempre feia pedagogia. Quan parlava no ho feia d'una manera planera sinó sofisticada. Tenia consciència de ser un filòsof».⁴² La crítica de l'època també destacava aquest caràcter reflectit a *Una altra mena d'amor*: «el que fa remarcable la novella és el seguit d'observacions morals que revelen en l'autor tot un temperament de pensador, penetrant i subtil».⁴³

Dalmau, un home de formació noucentista (admirador de l'obra cultural de Prat de la Riba, Eugeni d'Ors i Pompeu Fabra), si bé allunyat políticament d'aquest moviment (es decantarà per tendències llibertàries, com l'anarquisme),⁴⁴ té perfectament assumida la seva condició de filòsof i es dedica a l'expressió i la defensa del seu ideari en totes les seves obres. La seva vocació pedagògica,⁴⁵ el

39. Molts anys més tard, s'autodefinirà en la mateixa línia: «Sóc un home relativament gris i inhibit, i tot se'm torna ordinari. Jo admiro un Pujulà, un Pujols, qui ho veuen i fan viure-ho tot extraordinari, gran o greu. Jo no sé inflar, inflamar, tant si és qüestió de mi com d'altri. Potser per això, tot m'està bé, ho trobo tot natural.» Cf. Delfí DALMAU, *Autobiografia*, p. 11. Dinou fulls mecanografiats per Dalmau, sense data, però que segons el seu fill van ser escrits entre el 1960 i el 1965.

40. P. 15. L'obra vol ser una rèplica a *Una mena d'amor* de C. A. Jordana, a qui va dedicada. Dalmau vol demostrar la possibilitat d'un amor purament intel·lectual i espiritual.

41. Serveixi d'exemple del to i l'actitud de Dalmau el títol d'aquest article: «Força i Belle-sa. Llibres! Déus espirituals! Llibres! Plasmacions de l'ànima», *Clarisme*, núm. 24 (31 març 1934), p. 1.

42. Conversa amb Miquel Martines (21 febrer 1997).

43. «Llibres d'actualitat. Una novella polèmica», *La Veu de Catalunya*, núm. 9 (desembre 1933), p. 7.

44. Assisteix a conferències i cursos a l'Ateneu Enciclopèdic Popular d'Emili Mira, Francesc Layret, i explica: «D'entre els companys i amics coneguts en aquell centre del carrer del Carme, que m'han durat mentre han viscut, resurten en Joan Amades i l'Andreu Nin.» Cf. *Autobiografia*, p. 7.

45. Des de molt jove va ser professor d'idiomes i després regentà els seus propis liceus. Després de la guerra continuarà vinculat a l'ensenyament, ara per correspondència. I més endavant serà el creador de nous mètodes taquigràfics. Cf. *Autobiografia*.

seu catalanisme i la seva dedicació fervorosa a la llengua: el català i l'esperanto, es reflectiran en totes les seves obres, inclosa *Polèmica*, que tindran també altres temes de diàleg: l'amor, el matrimoni, l'ètica, la religió, segons les seves idees «llibertadanes».

Una de les teories de Dalmau, expressada a les tres obres, és la divisió de les persones en dos grups segons el seu estil, un concepte clau a la primera part de *Polèmica*. Per Dalmau el concepte *estil* no significa exclusivament treball personal de la llengua, sinó l'expressió literària d'una actitud davant la vida, d'una ideologia, en definitiva. La divisió i teorització sobre els dos estils possibles comença a *Seny i atzar*, on Bellatzar es caracteritza per un estil *essencialista*, mentre que Atzarbella en té un de *superficialista*. El primer diàleg d'«Estils» aprofundeix en aquesta qüestió, i és on Dalmau introdueix una nova nomenclatura i explica els mecanismes de funcionament de tots dos estils. El tema continua a *Una altra mena d'amor*, on es torna a distingir entre dos tipus d'estil: «essencialista, espiritualista» i «somista, superficialista, epidermista», als quals correspon l'estil vertical i horitzontal,⁴⁶ respectivament, i que tenen dos orígens diferents: «els qui expressen els pensaments que els fan dir les paraules: persones en qui manen els mots per damunt de les idees, les formes més que les essències. I els que empren els mots obligats pels conceptes: persones en qui poden més les idees que les paraules, el contingut que el continent» (p. 75). La mateixa idea que trobem a *Polèmica*, on es plantejarà aquesta confrontació, i el resultat serà la definició d'ell com a filòsof i de Rodoreda com a artista, poetessa.

2.1. EL XOC ENTRE LA VOLUNTAT DE TRANSCENDÈNCIA I LA VOLUNTAT LÚDICA I DESMITIFICADORA

El diàleg entre Rodoreda i Dalmau té sis parts, que són presumptament sis cartes intercanviades, durant les quals es dirigeixen elogis mutus a l'obra literària i tracten diversos temes, mostrant dues posicions ideològiques i vitals antagòniques, així com dos *estils* literaris oposats: «horitzontal» i «vertical». En el vertical de Dalmau el fons ideològic predomina sobre la forma, les idees són l'element que genera l'expressió. Queda clara, doncs, la seva inclinació per la reflexió, per la filosofia i la transcendència. Rodoreda, en canvi, té un estil horitzontal, caracteritzat pel predomini de la forma sobre el fons ideològic, com correspon a una mentalitat més «juganera» i superficial.

46. Dalmau continua sempre amb aquesta teoria i publicarà *Sinceritat: Novel·la vertical* (Barcelona, Llibreria Catalònia) el 1938.

«Estils» es converteix en un joc d'oposicions que progressivament es va aguditzant. Dalmau inicia el diàleg amb la presentació de l'obra, amb elogis i encoratjament a la novel·lista. Rodoreda en la seva primera intervenció, de to seriós, respondrà als elogis i farà una sèrie de manifestacions sobre el seu temperament, mostrarà el seu pensament sobre els crítics i els poetes i acabarà proclamant el seu catalanisme i la seva intenció de servir el seu país a través de la literatura. En la seva segona i extensa intervenció Dalmau s'esplaiarà explicant la seva particular teoria literària amb una metàfora sobre els cavalls. Tot el capítol gira entorn de la crítica sobre *Seny i atzar*. L'autor està ressentit per una mala crítica a *Criterion*, la revista filosòfica dels caputxins, i a partir d'aquí farà una dura crítica dels religiosos, de la seva adopció del castellà com a llengua per a l'ensenyament, i d'aquí saltarà al tema de la llengua i la pàtria, propugnarà la seva idea de fraternitat universal i acabarà parlant del paper de la dona en la cultura.

En la segona resposta de Rodoreda ja s'evidencia la diferència de visió del món i d'expressió literària. Ella comença expressant el seu rebuig per la filosofia i, a partir d'aquí, desmuntarà una a una les teories del seu mestre. O bé tergiversarà els arguments de Dalmau parodiant-los, se'l prendrà constantment de broma, o bé hi oposarà una visió més escèptica, més crua del món. L'humor va prenent cada cop més rellevància en el text de Rodoreda, que parla dels periodistes i de les polèmiques literàries, i nega l'existència de l'amor —definit extensament per Dalmau anteriorment. Parodia la metàfora dels quatre cavalls expressada per Dalmau i fa una autodesqualificació de *Sóc una dona honrada?* jugant irònicament, com si ella no en fos l'autora. Finalment, practica la ironia més descarada en un extens fragment sobre el paper de les dones en la societat, en rèplica al to paternalista de Dalmau.

Aquest copsa la gran diferència ideològica i d'expressió entre tots dos i així ho aclareix en la seva tercera intervenció, on defineix la diferència d'estils. Segons ell la discussió no és possible perquè les seves diferències són d'ideologia i de mètode. Diu Dalmau: «Vós sou una poetessa: us passegeu per tota la volta del món que voleu explorar, i intuiu pels efectes, pels aspectes, pels resultats, pels fets, presentant-los, jugant-hi.» «El vostre estil poètic, passejador, enjogassat [...]», «jo faig incursions sobre un tema, i vós, excursions» (p. 319-320). És conscient que Rodoreda defuig sempre l'anàlisi, però la diferència entre els dos no és obstacle per a l'admiració i l'encoratjament i Dalmau acaba elogiant Rodoreda, promesa literària en la qual creu de totes totes.

En la darrera intervenció ella rebla el clau de la broma i a partir d'aquella observació de Dalmau inventa un viatge al voltant del món fantàstic i amb certs elements d'absurd (pròxim a l'estètica avantguardista). Admet la seva actitud i reivindica el sentit de l'humor: «Quina bona cosa és la intuïció! Ella m'ha fet adonar que, del que jo faig, vós, interiorment, en dieu “contestar glo-

rificat a matines”, i teniu molta raó; i també en teniu en afegir que si el diàleg es tornava discussió no ens entendríem de cap manera; i potser és cert, perquè amb mi no hi ha qui hi discuteixi ni qui pugui barallar-s’hi, i, menys, seriosament. Per a evitar discussions, sempre enutjoses, seria capaç de fer la volta al món set vegades consecutives, i, encara, a peu. Això fa que no pugui contestar, quan penso diferent del qui em pregunta, si no és fent una mica de broma, i, així, esquitllar-me vers on em plau més» (p. 325). Finalment, mostra les seves preferències dins la novel·la catalana, en la qual destaca la novel·la modernista, i acaba reafirmant la seva voluntat de ser una bona escriptora.

2.2. LA INFLUÈNCIA DE LA PERSONALITAT DE RODOREDA A *SENY I ATZAR*

Un dels primers temes del diàleg és la novel·la *Seny i atzar*, i Dalmau ens explicita la influència de Rodoreda d’aquesta manera: «Hi trobareu, ho crec, interpretacions que coincidiran amb observacions vostres. Justament quan jo hi donava forma, vestidura, vós éreu ja alumna nostra, i, certament, deguéreu influir en el meu esperit, com hi han influït totes les realitats de la meua vida» (p. 294). Ella, que demostra conèixer-la bé, es mostra contrària al caràcter d’Atzarbella, així com a la manera de pensar del personatge masculí, negant així qualsevol similitud i, per tant, influència: «La filosofia del vetes-i-fils enamorat, que creu haver trobat en el seu camí “aquella dona”, i que d’una manera natural —que potser és valenta— la deixa fugir, no s’adiu amb la meua manera de pensar. Com no s’hi adiu el temperament de la vostra protagonista» (p. 298), diu, desvinculant-se així de l’obra.

Però el cert és que la personalitat alegre i antitranscendental de Rodoreda va influir clarament en Delfí Dalmau a l’hora de crear el personatge d’Atzarbella.⁴⁷ És evident que la similitud entre les dues no és biogràfica (Atzarbella és una modista vídua) sinó que radica en l’estil, l’expressió i l’actitud davant els mateixos temes. L’estil d’Atzarbella coincideix en alguns aspectes —alguns de crucials— amb els de Rodoreda a «Estils»: el rebuig de la filosofia i dels intel·lectuals, l’escepticisme sobre l’amor, el sentit pràctic i materialista, i provoca idèntic xoc amb Bellatzer que el de Rodoreda amb Dalmau a *Polèmica*.

El principal tret comú de les dues dones, Rodoreda/Atzarbella, és el rebuig de la filosofia,⁴⁸ que les diferencia de Dalmau/Bellatzer, un tema que és

47. Solé i Comardons nega aquesta influència perquè la confon amb una influència literària. Cf. *Vida i obra...*, p. 157.

48. Les dues protagonistes d’*Una altra mena d’amor*, en canvi, es mostraran admirades davant els elogis a la filosofia del protagonista masculí, que les «il·luminen», els provoquen plaer i «felicitat» (p. 41, 63, etc.).

intensament tractat en ambdues obres. Mentre Bellatzar: «Filosofa que dóna gust, sap on va i va allà on vol» (p. 20) i fa apologia de la filosofia, això sí, presentada de manera bella i entenedora i no pas de manera mecànica, Atzarbella manifesta un rebuig radical d'aquesta disciplina. La filosofia, o la transcendència, que marca el discurs del protagonista masculí,⁴⁹ és l'eix de l'oposició que tan clau és en aquesta obra com a «Estils».

Atzarbella, marcada com Rodoreda per un profund rebuig del transcendentisme, és «l'autora» del capítol «Detesto els intel·lectuals», carregat d'atacs contra aquests personatges. Una actitud que provoca la defensa de Bellatzar dels intel·lectuals, tot reconeixent que n'hi ha de diverses menes. El caràcter decidit de les afirmacions d'Atzarbella provoca en Bellatzar la necessitat de matisar aspectes rebutjats per ella de manera frontal i directa, una reacció idèntica a la de Dalmau a «Estils»: «Frena, Atzarbella. Contenció, amiga. Serenitat, amada», ha de dir el protagonista masculí. A *Polèmica*, Rodoreda i Dalmau tindran un debat idèntic, però entorn de la figura del crític literari, en el qual tots dos adoptaran les mateixes postures que Atzarbella i Bellatzar.

A Atzarbella li és atribuït el mateix estil que a Rodoreda, l'horitzontal, i se'l defineix amb els mateixos termes que a *Polèmica*: qualitats d'artista, estil juganer, «joiós i creador», i capacitat humorística: «No és que jo no hagi copsat el punt alegroi, el to xiroi, la petita, bella i entremaliada tabola que tu, artista, saps fer amb gràcia i enginy. Jo he de tenir un moment excepcionalíssim, perquè em surti bé res que reclami art, enginy o gràcia», diu Bellatzar (p. 83). El xoc entre els dos estils dels protagonistes també es fa evident, i Bellatzar també ressalta la manca de problemes per aquest fet: «El sentit analític del meu estil és menys planer que el sintètic del teu. Em perdones? En aquesta diferència d'*Estils* veig també una raó de complement, d'atracció entre nosaltres» (p. 8-9). El caràcter d'Atzarbella i la seva reacció davant l'estil i el pensament analític i complicat de Bellatzar sens dubte reproduïen l'actitud dialogant de Rodoreda amb el seu mestre en la vida real, i a *Polèmica*.

2.3. LA RECEPCIÓ DE *POLÈMICA*

El llibre de Dalmau sembla que tingué poc ressò en la cultura catalana. A banda d'un breu anunci de la seva sortida al mercat que presenta l'obra com

49. Bellatzar defensa constantment la filosofia davant d'Atzarbella i, fins i tot, li recomana: «No fugis mai de la filosofia, Atzarbella; de la comprensió, de la raó, sigui o no sigui del teu gust en tal o tal moment, es presenti escabrosa o planera, cantelluda o rodona» (p. 152).

una novel·la,⁵⁰ només trobem una ressenya de l'obra, i encara dins la seva pròpia revista, que està signada per un dels joves claristes, Josep Maria Soler i Janer.⁵¹ Aquest destaca l'oposició entre Rodoreda i Dalmau, que defineix com a «deliciós contrast», i capta els trets de la jove Rodoreda, tal com els havia remarcat Dalmau dins el llibre. Ressalta el sentit de l'humor i la poca voluntat d'anàlisi de Rodoreda, motiu pel qual la defineix com a dogmàtica. «En Na Rodoreda —que és l'altra veu del diàleg— trobem, bo i no semblar-ho, una tendència més dogmàtica; l'altre cerca; ella, apar que ja ha trobat, almenys en manta ocasió, un punt estable; de moment, hom no el veu, però ella corre, salta, juga, defuig la seriositat i, quan ja no hi pensàveu, us diu amb cert imperi: mira jo no m'hi encaparro tant; la cosa essencial és creure; allò en què creguis, ja no importa tant com el creure mateix; per exemple: voleu dir-ne amor? Amor! Però a mi em sembla millor dir-ne altruisme; i ara ja tinc una base; em plau, em basta, per què profunditzar encara? Pobres crítics! Però ¿n'hi ha?... Que diguin! Em plau i m'hi quedo...», escriu el jove poeta pretenent imitar l'estil de Rodoreda a *Polèmica*.

3. L'ACTIVITAT PERIODÍSTICA A CLARISME

3.1. ENTREVISTES, REPORTATGES I ARTICLES

Les plataformes d'expressió que Delfí Dalmau ofereix a la jove Rodoreda no acaben amb *Polèmica*, ni amb l'edició de *Del que hom no pot fugir* (i probablement en l'impuls per *Sóc una dona honrada?*). El pedagog no solament encoratja i elogia la jove escriptora, sinó que també la converteix en la principal redactora de la revista *Clarisme* que ell dirigeix. Rodoreda es va introduint així cada cop més al cercle *clarista* i és un dels puntals de la revista, subtitulada *Periòdic de Joventut, Art i Literatura*, una revista que surt al carrer entre l'1 d'octubre de 1933 i el 30 de juny de 1934. *Clarisme* pretenia ser una tribuna d'expressió per als joves valors en el camp de la cultura, molt catalanista, defensora de les normes de Fabra i molt preocupada per la correcció lingüística,⁵² eclèctica i amb un esperit lliberal. Incloïa entrevistes, ressenyes de llibres, articles sobre cinema, exposicions; publicava poemes i narracions,

50. «Sobre *Estils*, sobre filosofia i sobre filologia, és el títol d'una novel·la d'imminent aparició. L'autor? Recordeu *Seny i atzar*, *Una altra mena d'amor...* Delfí Dalmau», *L'Opinió* (11 abril 1934).

51. Josep Maria SOLER I JANER, «Estils», *Clarisme*, núm. 34 (9 juny 1934).

52. Tenia una secció fixa, «Camins», on es comentaven tota mena d'errades i qüestions ortogràfiques.

reportatges; tenia una secció sobre correcció lingüística i una de debat entre joves (per exemple, entre laics i religiosos), i una secció d'humor i sàtira. En definitiva, l'òrgan que vehiculava la ideologia i les obsessions, entre elles la de fer pedagogia constantment, de Delfí Dalmau. La publicació era dirigida per Dalmau, tot i que a efectes administratius figurava el nom de Francesc Maspons i Anglesell com a director, fet que ha propiciat una confusió entorn d'aquest aspecte.⁵³ Confusió que Rodoreda va incrementar en afirmar al pròleg de *Crim* que ella n'era la directora.⁵⁴ Altres col·laboradors de la publicació com Miquel Martines i l'autobiografia inèdita de Delfí Dalmau deixen ben clar que el setmanari era una iniciativa dirigida per Dalmau i que Rodoreda, una de les persones més pròximes al professor, n'era una de les principals redactores.⁵⁵

Entre el 1932 i el 1933 Mercè Rodoreda ja havia publicat cinc treballs periodístics en mitjans més importants —*La Rambla*, *La Publicitat* i *Mirador*— que analitzarem més endavant, però és a *Clarisme* on desenvolupa una activitat molt intensa entre el 1933 (any que ingressa a l'Associació de la Premsa de Barcelona)⁵⁶ i el 1934. Rodoreda conrea gairebé tots els gèneres periodístics i col·labora en moltes de les seccions de la revista. Destaca, però, en la publicació d'entrevistes, experiència que li permet conèixer i entrar en contacte amb els escriptors més importants del moment i parlar de literatura, del Premi Crexells, de la premsa, de la situació de la dona i de molts altres temes que analitzarem en l'apartat dedicat a la teoria literària i en l'anàlisi de les novel·les. Rodoreda inicia la sèrie de tretze entrevistes a *Clarisme* amb una conversa amb Sebastià Juan Arbó, «Parlant amb Sebastià Juan Arbó» (11 novembre 1933), autor de *Terres de l'Ebre*, aspirant al Crexells i gens favorable a que les dones escriguin, vagin a la universitat o tinguin cap mena de llibertat. Rodoreda titula la següent simplement «Agustí Esclasans» (18 novembre 1933), un personatge polèmic que, segons diu, té fama de molt antipàtic i pedant en

53. Teresa Muñoz afirma que Maspons n'era el director i Dalmau un col·laborador. Cf. «Entrevistes de Mercè Rodoreda a *Clarisme*», *Estudis de Llengua i Literatura Catalana*, núm. 5 (1992-1993).

54. Dada que ha fet fortuna i que apareix en alguns estudis sobre Rodoreda.

55. Trobem pocs noms més signant treballs a *Clarisme*, noms que després no han tingut transcendència en el panorama cultural. A més dels de Delfí Dalmau i Miquel Martines, trobem alguns articles signats per Maria Ballester, Pere Casadevall, Ventura Plana, Josep Martinell, Amadeu Jori, Joaquim Grau, Agustí L. Vila, Rafael Griera, entre d'altres. De tota manera són noms que molts cops només signen un article en tota la història de *Clarisme*, col·laboracions molt efímeres. També hi ha seccions signades amb pseudònim de manera més constant: Aspirant, Bolic, Just d'Esvern, que no sabem a qui corresponen. I també trobem els dos pseudònims que utilitza Delfí Dalmau, Políglot i Llibertadà.

56. Dada que facilita Josep Maria Casasús a «El primer interview en l'experiència fugissera de Mercè Rodoreda com a reportera innovadora», *Cultura*, núm. 62 (desembre 1994).

l'ambient literari. Certament Esclasans es mostra pedant i superb (li explica que va editar una revista als cinc anys titulada *Poesia* i que als deu anys ja col·laborava als diaris). Amb Esclasans, Rodoreda repassa les novetats de la novel·la del moment, parlen de Sagarra i de *Vida privada*, de les polèmiques a la premsa, de literatura estrangera, i Esclasans diu estar interessat per Valéry i admirar Proust i Joyce.

La tercera entrevista de Rodoreda a *Clarisme* (25 novembre 1933) és a un dels escriptors que més admira, com ja deixa ben clar en el títol: «Ganes de parlar amb C. A. Jordana». La jove periodista l'entrevista a l'Ateneu i introdueix la conversa amb una reflexió sobre l'humor i els humoristes i mostrant-se atemorida abans de trobar-se amb l'intel·lectual de prestigi al qual admira molt. Una setmana després (9 desembre 1933) entrevista un altre dels seus autors preferits: «Una estona de conversa amb Miquel Llor», en la qual demostra la seva fascinació per *Laura a la ciutat dels sants* i repassa la trajectòria i els projectes del novel·lista. I la cinquena entrevista a *Clarisme* és per a una dona: «Parlant amb Maria Teresa Vernet» (16 desembre 1933), durant la qual parla així del gènere: «Fer un elogi a un home costa poc. De seguida estan contents. Però a una dona... —i novel·lista encara!— val a dir intel·ligent, astuta, feta a analitzar, a endevinar, a teixir...». La seva vida personal i els seus gustos i opinions (del matrimoni, de la seva situació) ocupen tant espai com la seva literatura.

Estrena les entrevistes del 1934 amb «Una estona i més, parlant amb Tomàs Roig i Llop» (6 gener 1934), que acaba de publicar *Siluetes epigramàtiques* i amb el qual repassa àmpliament, amb molts detalls i opinions, l'estat de la literatura catalana i els autors que més els interessen, a més de parlar de *Clarisme* i de l'obra de Roig. Unes setmanes més tard (20 gener 1934) apareix «Parlant amb Carles Soldevila», en la qual també es mostra suposadament atemorida davant el gran escriptor, que també va a buscar a l'Ateneu però finalment entrevista en un despatx del Parlament. Rodoreda repassa amb ell la seva producció i trajectòria i es declara fascinada per les novel·les de Soldevila. «Li faig notar que m'ha agradat molt. Com m'han agradat la Fanny i aquella noieta encisadora que es diu Eva... però Valentina pel meu gust les supera sense desmerèixer-les», escriu.

Rodoreda afluixa el ritme de publicació d'entrevistes i no és fins al març (10 març 1934) que apareix «Parlant amb Apelles Mestres», homenatjat en aquell moment amb motiu del seu vuitantè aniversari, amb qui repassa la seva trajectòria i l'estil de vida que porta a la vellesa i amb qui parla sobre les seves cançons. El mes següent (7 abril 1934) Rodoreda entrevista un dibuixant que col·labora a *Clarisme*: «Parlant amb Eduard Serra (Oscar)», una conversa que li serveix per parlar molt sobre les persones que elaboren la revista de Delfí Dalmau. La següent entrevista també és per a un artista plàstic: «Parlant amb el dibuixant Santsalvador» (14 abril 1934), que protagonitza una exposició en

aquells moments a Barcelona. I Rodoreda torna als escriptors en la següent (26 maig 1934), que titula simplement «Parlant amb Plàcid Vidal» i que fa a l'autor de *L'assaig de la vida*, unes memòries recent publicades on apareixen els principals intel·lectuals i escriptors del moment. «Parlant amb Alfons Maseras» (16 juny 1934) ve motivada pel paper de Maseras com a mantenidor dels Jocs Florals del Rosselló, i Rodoreda s'interessa per l'estat de la novella quan ell va començar a publicar i per com va sentir la vocació d'escriptor a més de parlar de l'occità, el valencià i interessar-se per «la Renaixença del Rosselló» i pels Jocs Florals d'aquella zona. L'última entrevista de Mercè Rodoreda a *Clarisme* és amb Llucieta Canyà, «Parlant amb Llucieta Canyà» (23 juny 1934), una novel·lista popular en aquella època i que ha publicat *L'etern femení* i amb qui parla del paper que ha de tenir la dona després d'escoltar un munt d'anècdotes de Canyà a la redacció de *La Veu de Catalunya*.

A *Clarisme* la jove periodista també es dedica al reportatge i per això fa dos viatges: un a un petit poble de l'Alt Urgell per redactar «Coll de Nargó» (16 octubre 1933), un reportatge estretament relacionat amb *Del que hom no pot fugir*, com analitzarem en parlar d'aquesta novella, i un altre uns mesos després que dóna com a resultat «Les falles de Sant Josep» (24 març 1934), en el qual la jove opina sobre l'estat del català al País Valencià i sobre determinades actituds en relació amb la llengua i la cultura. La jove demostra ser molt inquieta i constantment mostra la voluntat de copsar tots els moviments de la cultura catalana, però no com a simple espectadora, sinó que també en vol ser protagonista. Per això també escriu articles d'opinió com «Revista de Catalunya» (3 febrer 1934), «Cada any, en aquest temps» (1 novembre 1933), i ressenyes literàries: «Joana Mas» (25 novembre 1933) i «La revolució moral» (12 maig 1934), que són autèntiques preses de posició davant el país, la cultura i la novella que analitzarem en parlar de la teoria literària i la visió del món.

Rodoreda també publica a *Clarisme* alguns articles com «Adéu a l'estiu» (1 octubre 1933) —de fet, el seu primer text a la revista, i que sembla una pès-sima redacció escolar— i «Nadal» (23 desembre 1933), en la mateixa línia, o contes com «Una nit» (30 desembre 1933), molt més aconseguit i molt representatiu pel que fa al tema del desengany de la joventut. La jove periodista és absolutament polifacètica i per això publica amb molta freqüència. Demostra que és capaç de tractar els temes més diversos, des d'un article de divulgació cultural i de caràcter biogràfic: «Frederic Chopin - Georges Sand» (3 febrer 1934), amb les principals dades de la parella, fins a un article sobre cinema, una de les seves grans aficions durant tota la seva vida. Es tracta d'«El petit protagonista de "Sor Angèlica"» (12 maig 1934), un article sobre un rodatge d'una pel·lícula a Barcelona centrat en el seu actor principal, Artur Girelli, de només tres anys, i que serveix a Rodoreda per parlar àmpliament de la seva infantesa amb un episodi que reprendrà molts anys més tard. De fet, el petit ac-

tor i el seu entorn es converteixen en un pretext perquè Rodoreda faci una llarga introducció sobre la infantesa i parli de les seves aventures reals amb un petit veí que tenia absolutament dominat: «Quan jo era petita (què em mena a parlar d'aquesta gran cosa que, quan ja no ho ets, és ésser petit?). Quan jo era petita, el mot *dolenta* em definia. Tenia un company que, com escau als nois, era un tros de pa: pallanga, babau, innocent i pastanaga. [...] Recordo que jo tenia com a objecte preat una gran maça de matar jueus, de tamany doble al que acostumen a tenir. Cada vegada que ell em feia enfadar pel fet terrible de no obeir les meves ordres, li clavava un gran cop de maça al cap i el xicot sortia de casa seva disparat com un coet i bramant com un pollí. Al cap d'una estona, però, tornava, amb un gran bony allà on els cabells li feien remolí, més dòcil que mai; a la porta deia, com si el crim l'hagués comès ell: "Em deixes jugar?"».⁵⁷

3.2. L'ATRACCIÓ PER L'HUMOR. RODOREDA I EL PERIODISME SATÍRIC

3.2.1. *Rodoreda i Hari-Hara*

En parlar del caràcter de la jove Rodoreda i de la seva intervenció a *Polèmica*, ha quedat força clar que el sentit de l'humor és un dels seus elements principals, com ho serà també de la seva obra. Se sent humorista i admira els qui ho són, fins i tot teoritza sobre els mecanismes de l'humor en la introducció de l'entrevista a C. A. Jordana, a qui considera un mestre en aquest gènere. Diu l'autora: «La comicitat neix dels contrastos. Diuen. Un humorista és un home que posseeix un esperit exhaust, amargat, que ja no troba plaer en res. I diuen, també, que les dones i els infants el desconeixen car desconeixen la ironia. Un crític francès ha fet aquesta explicació, inspirada en la ironia de Renan: "Et mofaràs dels homes, de l'Univers, àdhuc de tu mateix i acabaràs per perdre el gust a la veritat. Barrejaràs la ironia als més greus pensaments, a les accions més naturals i millors, i la ironia farà els teus escrits seductors, però inconsistents i fràgils. En canvi, ningú no s'haurà divertit tant com tu."»⁵⁸ Paraules que podríem aplicar perfectament a l'actitud de Rodoreda a «Estils», com també a *Un dia de la vida d'un home* i *Crim* i, en gran part, a *Sóc una dona honrada?*, a més de a alguns textos periodístics.

57. Rodoreda reprendrà aquests records i narrarà amb detall els jocs d'infantesa amb el seu veí Felipet, amb idèntiques característiques que aquest nen i que també serà colpejat amb la gran maça de matar jueus. La descripció és tan similar que fins i tot acaba amb el nen tornant a casa i demanant tornar a jugar. Vegeu «En Felipet» a «Imatges d'infantesa», *Serra d'Or*, núm. 270 i 273, i recollit a Carme ARNAU, *Un cafè i altres narracions*.

58. «Ganes de parlar amb C. A. Jordana», *Clarisme*, núm. 6.

L'autora troba a *Clarisme* una oportunitat per practicar l'humor en una modalitat que té una important presència en la cultura dels anys vint i trenta: el periodisme satíric. Una tradició humorística que havia començat amb Pitarra i continua amb revistes com *L'Esquella de la Torratxa* o *La Campana de Gràcia*. Rodoreda coneix bé, segueix atentament i valora molt positivament aquest corrent de l'humor que, a partir del 1931, té en *El Be Negre* el seu representant principal: «Catalunya compta ja, per bé que en nombre reduït, amb unes quantes publicacions que l'honoren: *D'ací i d'allà*, *Art*, *Mirador* i, com a periòdic humorístic, *El Be Negre* s'enduu el palmó», diu en un article a *Clarisme*.⁵⁹ La sàtira política era l'objectiu principal d'*El Be Negre*, el setmanari humorístic que ideaven a la segona planta de l'Ateneu Barcelonès —normalment els diumenges a la nit—, tot i que oficialment tenia la seu de la seva administració a la Llibreria Catalònia, un equip d'escriptors i intel·lectuals dirigits per Josep Maria Planas, amb Màrius Gifreda com a editor i Valentí Castanys com a director artístic. Entre el juny de 1931 i el 19 de juliol de 1936 hi van escriure Josep Maria de Sagarra, tot un especialista en poesia satírica, Carles Sindreu, Àngel Ferran, Rossend Llates, Joan Cortés i Vidal, Just Cabot, Manuel Amat, i va tenir quatre il·lustradors: Valentí Castanys, Avelí Artís Gener (Tísner), Jaume Passarell i Francesc Fontanals.

El periodisme satíric també és present en aquell moment en la secció «Mirador indiscret» de l'esmentada *Mirador*, on l'actualitat política, social i cultural és satiritzada amb molta llibertat i gosadia. Tísner recordava aquest ambient amb tanta presència d'humor i sàtira política, aquest esperit d'aquesta època: «Ara seria impossible fer una revista com *El Be Negre*, els redactors anirien a la presó cada setmana», explicava. I encara afegia: «*El Be Negre* era implacable, feia unes coses increïbles, publicàvem que la dona d'un pintor li posava les banyes amb un altre pintor i dèiem els noms. I dibuixàvem l'alcalde de Barcelona amb unes banyes immenses. És clar avui això és inconcebible. Quan van fer Companys ministre de la marina vam fer un número tot de color blau, Companys, un home del terròs, de Lleida, que no hi entenia res del mar! Era una època amb molta transgressió i amb un tipus d'humor que ara no es fa», deia el 1996.

En aquest context *Clarisme* també inclou des del seu primer número una secció humorística titulada, significativament, l'«Anti-Be», que es feia col·lectivament i en la qual penso que Rodoreda va tenir un paper destacat. A *Clarisme* hi ha una gran part de textos signats amb pseudònim: Just d'Esvern i Aspirant apareixen a la secció de crítica literària, Bolic a la de cinema, Gamap a la secció d'humor. Però només coneixem amb total seguretat la identitat que s'amaga sota els de Políglot i Llibertadà, i que és Delfí Dalmau. Mi-

59. Cf. Mercè RODOREDÀ, «Revista de Catalunya», *Clarisme*, núm. 16.

quel Martines explica que la secció d'humor, l'«Anti-Be», s'elaborava col·lectivament; per tant, diverses persones podien escriure sota el pseudònim de Hari-Hara, no exclusiu de Rodoreda. Mai no podrem arribar a saber amb seguretat el grau de responsabilitat de l'escriptora en aquesta secció, però és segur que hi col·laborava, per dos motius: en primer lloc, perquè certs tics en l'estil i la reiteració d'alguns temes delaten la seva presència a la secció, i d'altra banda, perquè ella inclourà a *Un dia de la vida d'un home* diverses paròdies, extraordinàriament similars a les que apareixen a l'«Anti-Be».

C. A. Jordana és el primer en sospitar que és ella qui s'amaga sota el pseudònim Hari-Hara i li pregunta durant l'entrevista que ella li fa per a *Clarisme*. Tots dos mantenen un diàleg ple de misteri i sobreentesos durant el qual ella li pregunta pels seus pseudònims i fins i tot li parla del títol de la ressenya de *Sóc una dona honrada?* i altres novel·les del moment, «Joc de dames», que com a Pere Estrany va publicar a *L'Opinió*: «—Doncs em sembla que... ve-li-aquí que una vegada... Vós sou Hari-Hara? —pregunta de sobte. / No... —espantada. / —No sé... l'estil aquell i l'estil d'un cert llibre, i d'un cert conte... / —No, no... —És estrany... —riu. / —I vos no sou un tal Arnau de Belcaire i un tal Pere Estrany?... em recordo d'un cert *Joc de Dames*... d'una mena de barreja. / —Misteris de l'ofici... —defuig. / —Doncs, deixem-los tranquils... I no heu escrit mai més comèdies?»⁶⁰ Precisament els textos relacionats amb aquest escriptor són els que més bé demostren la seva intervenció a la secció. El to afectuós, la simpatia pel personatge i l'admiració per la secció que ell signa a *L'Opinió*, «Cada dia un raig» —que també observem a *Polèmica*—, expressats amb un estil ple de jocs de paraules i associacions molt similars, demostren l'autoria de Rodoreda. En el número següent al de la seva entrevista a Jordana a *Clarisme* apareix aquest fragment a la secció «Anti-Be» d'aquesta publicació:

Hari-Hara, Hara-Hari, arri, arri tatanet:

Quan la meva mà embalbida assajava l'ajust perfecte per al meu raig, un company d'opinió m'ensenyà —perquè jo no el compro— el número de CLARISME que feia esment de la meva ajustada persona, que, en aquell moment estroncà el raig. Com que allò que Hari-Hara diu que dic, jo no he dit mai, l'invito demà, a les quatre de la matinada, a trobar-se amb mi als afores de la ciutat. Armes a triar: pistola, fusell, espasa, trabuc, ploma. Tinc pa-drins que m'apadrinen.

C. A. Jordana⁶¹

60. Cf. «Ganes de parlar amb C. A. Jordana», *Clarisme*, núm. 6.

61. Cf. «Lletres obertes dels intel·lectuals a l'Anti-Be», *Clarisme*, núm. 4 (11 novembre 1933), p. 4.

L'al·lusió a la conversa mantinguda amb Rodoreda i el joc de paraules «diu que dic, jo no he dit mai» són molt semblants al del pròleg de l'escriptora a *Sóc una dona honrada?*: «Dic el que penso i penso el que no dic. Però al capdavall sempre dic el que he pensat, sense pensar el que he dit.» I encara un nou text de Hari-Hara, pot ser atribuït a Rodoreda. Es tracta d'una descripció de Jordana —escrita en primera persona— on de nou apareixen la simpatia pel periodista, i per «Cada dia un raig», l'admiració pel novel·lista i traductor i trets d'estil atribuïbles a l'autora: «Jo sóc C. A. Jordana: articulista, periodista, traductor i novel·lista. No em coneixeu? Jo tampoc, puix que qui diu: jo sóc, no és. / Com a periodista, sóc dels més simpàtics i divertits. Em passo el dia amb un insecticida a les mans, cercant "papagrisos" per tots els recons de *L'Opinió*.»

Hari-Hara repassa l'activitat novel·lística de l'autor, i recomana al final *Una mena d'amor*, l'obra de Jordana que agrada més a Rodoreda. Abans, però, parla dels mots que agraden més a Jordana, entre ells: «Dring de cristalls. Els cristalls dringaven. El dring dels picarols.» Aquí Hari-Hara parodia un article de C. A. Jordana a *L'Opinió* en el qual repassa els mots catalans que més li agraden i tria *dring*.⁶² Una paròdia que continuarà a *Crim* (1936) quan Rodoreda convertirà *Dring de cristalls* en el títol d'una de les novel·les del protagonista Marià Frena.

I, per acabar, si comparem aquest fragment de Hari-Hara a *Clarisme* dedicat a C. A. Jordana: «Vull felicitar-te. Cada dia rages millor. La teva ploma degotadissa raja segura. Els papagrisos s'han tornat negres amb el teu raig»,⁶³ amb aquest de Rodoreda a «Estils», escrit el mateix any: «sempre que m'imagino el senyor Jordana el veig enfeinat i trafegós lliurant-se a la recerca exterminadora —amb un extintor a les mans— de papagrisos, per tots els recons imaginables», podem observar com la similitud és evident. Tot plegat fa que la sospita sobre la participació de Rodoreda en els textos signats per Hari-Hara es vagi confirmant positivament.

D'altra banda, ens pot ajudar a reafirmar l'autoria de Rodoreda la inclusió, en forma de paròdia, de diversos personatges i obres que apareixen a l'«Anti-Be» a *Un dia de la vida d'un home*. És el cas de *KRTU* de Foix. A l'«Anti-Be» és parodiat així:

Itineraris. Dotze anys a La Publi. Gandhi-Moscou. Romain Rolland.
Jules Romain. Edmon Privat. Karl Marx. Sigur. Willoch. Tocius. Club Pen.
L'Índia. La Pèrsia. El Turkestan. L'Afganistan (capital Kabul). El Ganges.

62. Vegeu C. A. JORDANA, «Esplais literaris. Els bells mots», *L'Opinió* (15 gener 1933).

63. Cf. «Com han passat l'estiu els nostres intellectuals», *Clarisme*, núm. 2 (16 octubre 1933), p. 4, a la secció «Anti-Be. El Be Negre potes enlaire».

El Tigris. L'Eufrates. La Geografia. La Poesia. La Polinèsia. Carles Sindreu.
Bon amic meu. Ací el teniu. Feu-ne el que vulgueu.

J. V. Foix
KARTU⁶⁴

A *Un dia de la vida d'un home* Rodoreda recrearà aquests itineraris: «Què, els itineraris de Fòcius, si el seu itinerari convergia en tres únics vèr-texs?» (p. 33). I parodiarà de manera més general l'obra *Gertrudis*. A la no-vella degradarà alguns dels motius i símbols de les proses de Foix: els balls del *Conte de Nadal* i Pepa, la lletera; transformarà el cavall en burra de llet i tam-bé canviarà l'angoixant recorregut *Plaça Catalunya - Pedralbes*: «Te'n recor-des, d'aquells balls del Liceu, quan tornàvem a casa a cavall de les burres de la llet? I aquelles dones plenes de farbalans? I aquells ulls que sabien mirar de gairell? I aquell dia que vaig fer el recorregut Plaça Catalunya - Gràcia clavant puntades de peu al barret de palla que acabava d'estrenar?» (p. 48).

Rodoreda també fa aparèixer en Sebastià Gasch, passejant pel districte cin-què, a la seva novella, escrita alhora que col·laborava a la secció humorística de *Clarisme*, i utilitzarà altres referències de to molt similar al de l'«Anti-Be».

3.2.2. *La dialèctica entre Clarisme i El Be Negre*

Perquè és cert que la secció humorística de *Clarisme* segueix fidelment la línia de la secció «El Be...rnat Metge» de la revista satírica més famosa del mo-ment. La imitació és molt clara, els personatges ridiculitzats són els mateixos. Com al «El Be...rnat Metge», n'hi ha alguns de preferits: Escasans, Foix i els seus textos avantguardistes, Sebastià Gasch, Joan Sacs, Manuel Brunet, Tasis, Ruyra, Fabra i figures de la literatura universal: Goethe, Shakespeare, Schiller, Dostoievski... Hari-Hara escriu a l'article «Conferències escoltades per mi. Viatge al voltant d'una peixera»: «Ja ho digué Pompeu Fabra: “Fins que les balenes i els taurons no aprendran ortografia, la dièresi no ballarà!”» o «Ja ho digué Goethe: “Què em val a mi la filosofia, la química, la mecànica i la hidro-teràpia, si no puc ésser un peix.”»⁶⁵

L'avantguardisme és sovint motiu de sàtira i, especialment, Salvador Dalí, a qui es dedica aquest poema:

64. Cf. *Clarisme*, núm. 4 (11 novembre 1933), p. 4. *El Be Negre* també parodiarà aquesta obra: «Foix, autor de “KRTU”, prepara 3 llibres. El número 1 serà: “RTUK”. El segon serà “TUKR”. El tercer “ÜKRT”. Hom no parla del seu quart llibre que segurament tornarà a ésser “KRTU” O R.I.P.» Cf. núm. 135 (10 gener 1934), p. 4.

65. *Clarisme*, núm. 6 (25 novembre 1933), p. 4.

Un os, dues roses,
 dos pernils fumats
 amb això fas coses
 i amb homes ratats. [...]
 Plora, Guillem Tell,
 cul amb botifarra,
 camisa i budell,
 visera allargada. [...]
 Pere pellerina
 Dalí, bon xicot,
 si no fossis ximple
 ja t'haurien mort.⁶⁶

Només un cop, l'«Anti-Be» fa sàtira política, com el seu referent, en l'article «Després de la victòria unànime dels partits d'Esquerra, Dreta, Centre i Recó»,⁶⁷ però en general seguirà fidelment la línia d'«El Be...rnat Metge». Però el títol de la secció humorística de *Clarisme*: «Anti-Be. El Be Negre potes enlaire», és prou explícit, i té una vida molt curta a causa d'una pugna amb la revista que els serveix de referent.

L'«Anti-Be» arrenca amb molta força en el número 1 de *Clarisme*, en el qual es demana als lectors un dibuix per il·lustrar-lo, però només dura fins al número 5, on apareix l'article «Suïcidi de l'Anti-Be i naixement de Ta-Bola»,⁶⁸ en el qual els seus redactors comparen les dues publicacions, situant-les al mateix nivell. L'article comença amb una afirmació força presumptuosa: «*El Be Negre* ens han temut» i explica la negativa d'aquesta revista a publicar anuncis de *Clarisme* en les seves pàgines, i les crítiques que va merèixer l'article de sàtira política.⁶⁹ Per tant, han decidit canviar el títol de la secció: «Com que els extrems es toquen i *Be* i *Anti-Be* ho semblen, nosaltres no volem tocar-nos amb qui no vulgui tocar-nos, renunciem a la pota rossa que havíem somiat, i decidim tornar-nos bola, bola teva, llegidora, llegidor, ta-bola, que rodi cada dia més.» Malgrat el canvi de nom, «Ta-Bola» continuarà sent una imitació constant d'«El Be...rnat Metge» d'*El Be Negre*.

No és casual que el mateix número 5 inclogui, després de l'article tan ple de ressentiment i una certa supèrbia, un retrat d'un intel·lectual estretament lligat a *El Be Negre*, un dels seus principals redactors, Josep Maria de Sagarra, signat per Hari-Hara; en aquest cas, desconeixem quin grau d'implicació hi té

66. «SURREALISME. A Dalí», *Clarisme*, núm. 10 (23 desembre 1933), p. 4.

67. «SURREALISME. A Dalí», *Clarisme*, núm. 3 (1 novembre 1933), p. 4.

68. «SURREALISME. A Dalí», *Clarisme*, núm. 5 (18 novembre 1933), p. 4.

69. No hem trobat dins els volums d'*El Be Negre* cap referència fins a aquest moment ni a *Clarisme* ni a aquest article.

Rodoreda. El text és ple d'humor gruixut, satíric i sense palliatius: «Sóc feliç perquè sóc porc. Com més porc més feliç i, com més feliç, més porc. Sóc en Josep M. de Sagarra o de Segarra, com us agradi més», fragment que va acompanyat d'una aguda paròdia de *Vida privada*.

Tampoc no és casual que després d'aquests articles *El Be Negre* comenci a fer un seguiment bastant exhaustiu de l'obra de Mercè Rodoreda, Delfí Dalmau i la seva revista. L'autora quedarà convertida en les pàgines d'*El Be Negre* en Mercè Rodoreda i Clarisme i la seva trajectòria serà abastament comentada al llarg d'un any i mig, sempre lligada a *Clarisme*, fins i tot quan la publicació ja ha desaparegut.⁷⁰ He trobat un total d'onze referències a Mercè Rodoreda dins la secció «El Be...rnat Metge» d'*El Be Negre* entre el 24 de gener de 1934 (número 137) i el 12 de juny de 1935 (número 207).⁷¹ En l'àmbit personal destaquen el seu caràcter alegre amb el qualificatiu «enjogassada novellista», que constantment li és aplicat. El fan servir, per exemple, quan enuncien les obres que alguns literats representaran a l'estiu i la darrera és: «*L'enjogassada*, monòleg per a noia, ja no cal dir que serà interpretat per Mercè Rodoreda i Clarisme.»⁷² També és descrita com «la gentil i ferma i infatigable i obstinada publicista»⁷³ o com «la ferma i lluitadora i gentil periodista i atractívola dona de lletres».⁷⁴

El 1934, durant molts números, la vinculen amb el dibuixant Jaume Passarell,⁷⁵ amb qui fa lluita lliure, jerseis de llana o conversa, accions en les quals ocasionalment intervé Maria Carratalà, vinculada al Lyceum Club, una entitat molt satiritzada a la revista. L'episodi amb Passarell serveix de marc per malèvols jocs de paraules amb el títol de *Sóc una dona honrada?*, i també amb el de la següent novel·la:

Els de *Clarisme* han engegat a fer novel·les a Mercè Rodoreda.
Ja té enllestida la segona.
El títol és «Del que hom no pot fugir».
En Passarell diu que del que no pot fugir és d'ella.
Aquests homenots!⁷⁶

70. «La senyora Mercè Rodoreda sembla que entrarà a formar part del cos de redacció del nou magazine català *Claror*. / Les causes són tan senzilles com convincents, si abans feia *Clarisme*, ara farà *Claror*. Ens sembla que tot plegat queda prou claríssim.» *El Be Negre*, núm. 207 (12 juny 1935), p. 2.

71. Vegeu l'annex II.

72. *El Be Negre*, núm. 163 (25 juliol 1934).

73. *El Be Negre*, núm. 137 (24 gener 1934).

74. *El Be Negre*, núm. 139 (7 febrer 1934).

75. Jaume Passarell (Badalona, 1890 - Barcelona, 1975) és un dels il·lustradors de l'equip d'*El Be Negre* i també col·labora, escrivint, a *La Publicitat* i *Mirador*. Després publicarà *Homes i dones de la Barcelona d'abans*, el 1968 i el 1974.

76. *El Be Negre*, núm. 148 (11 maig 1934), p. 4.

Els redactors d'*El Be Negre* tenen, certament, una nefasta opinió de Rodoreda com a novel·lista, com demostren en les dues ressenyes, una de *Del que hom no pot fugir* i una altra d'*Un dia de la vida d'un home*, que apareixen a «El Be...rnat Metge». Pel que fa a la primera, la relacionen pejorativament amb un model concret:

L'enjogassada Mercè Rodoreda va passar encara no fa dos anys el xarmpió folquitorrià i es va aprendre de memòria aquella novella que porta per títol *Per què fuges de mi?*

Del que hom no pot fugir és, doncs, un fill literari i natural de l'aplaudat patufista i de la seva antiga admiradora.

En la novella que comentem, hi ha moltes defuncions. Moltíssimes. Ara, el que hi ha, també, és molta varietat mortuòria. L'un mor boig, l'altre mor de fam, el de més enllà de fàstic. Hi ha molts llamps i trons i sempre fa vent. Hi ha un mendicant que es diu Cèsar i, naturalment, tothom li fa caritat per allò de *donar al Cèsar el que és del Cèsar*.

Aquesta Mercè Rodoreda és una dona molt enganyadora. Fa una rialleta de pastoreta soltereta, però en el fons del fons, quina tragèdia. Mare de Déu!

Com deu patir, ella... i el seu resignat i benèvol espòs, en escriure, la primera, i en haver-ho d'escoltar forçosament, el segon, totes aquestes cosotes dels amors maleïts i clandestins d'un senyor amb perfil gòtic i moltes criatures i una noia de bona família que menja arròs de peix un cop a la setmana i porta ja dos sueters fets en el que va de mes...⁷⁷

El to ferotge va augmentant a mesura que Rodoreda publica novel·les. Segons «El Be...rnat Metge», l'editor de Proa ha publicat *Un dia de la vida d'un home* en «una hora tonta», i encara que «navegui A tot vent» —nom de la col·lecció on apareix—, afirmen: «Merceneta, degut a l'emoció ha perdut la carta de navegar. Des de fa un mes que el seu marit l'hi busca». Prenen el motiu de la purga com a tema central de la sàtira i subratllen: «Mercè Rodoreda i Clarisme ha estat la primera dona catalana que s'ha encarat amb un tema amarg i escatològic cent per cent». I conclouen: «En *Un dia de la vida d'un home* no tan sols hi ha la tragèdia viva d'un home que s'ha purgat amb rubinat i va escamat, sinó que Mercè Rodoreda ha tingut cura que el seu estil literari donés una idea clara dels cargolaments de ventre que acostumen a produir-se en aquests casos. La qual cosa demostra que a voltes el bon estil pot aliar-se amb el mal gust. Ai Mercè, Mercè! Que n'ets de lavativesca!».⁷⁸ Segons ells, ni el públic, ni el marit de Rodoreda, ni el jurat del Crexells poden aguantar les seves obres.

77. *El Be Negre*, núm. 162 (18 juliol 1934), p. 4.

78. *El Be Negre*, núm. 183 (19 desembre 1934).

Pel que fa a Dalmau, *El Be Negre* ja li havia dedicat una petita nota uns mesos abans,⁷⁹ satiritzant el seu purisme lingüístic: «El popular lingüista Delfí Dalmau esmerça les seves vacances tot tractant d'esbrinar la traducció catalana del mot *merendero*. / Sembla que es decidirà pel mot *cheringuito*.»⁸⁰ I encara hi tornaran a insistir el 1936 amb fragments com aquest: «En Delfí Dalmau dijous passat sortí a caçar papallones gramaticals i lexicals extraviades i retornà al campament havent aconseguit un exemplar d'importància. Sembla que es tracta d'una *grassa* en comptes de *greix*, emprat pel conegut Josep Maria de Sagarra. L'exemplar ha ingressat al museu del mestre Pompeu Fabra.» Però, a partir del gener del 1934, l'humor se centrarà en la seva novella *Una altra mena d'amor*, sense deixar de vincular-lo també a la seva revista, malgrat que aquesta ja hagi desaparegut: «El senyor Delfí Dalmau, s'ha comprat una tartana per tal d'anar a berenar cada setmana a la vinya. La vinya, com ja suposen els nostres lectors, el seu incomparable setmanari *Clarisme* del qual aviat parlarem amb aquella alegria...»⁸¹ Si bé no es dedica tant d'espai a l'obra de Dalmau com a la de Rodoreda, ni el to és tan agressiu, *Una altra mena d'amor* és considerada molt negativament, i, fins i tot, es vol desafavorir la venda de l'obra.

Tísner encara recordava el 1996 l'humor d'*El Be Negre* sobre *Clarisme* i els seus responsables. Segons ell, els van convertir en víctimes perquè existia una gran distància entre les seves propostes teòriques i les declaracions d'intencions i la seva activitat: «*Clarisme* era un moviment amb molta empenta, teòricament molt constructiu, però no hi havia cap acció realitzada que avalés tot allò que projectaven. Això originà una desconfiança molt gran, sobretot, en una gent tan aficionada a criticar i a trobar víctimes com érem nosaltres.» D'altra banda, és evident que el to de *Clarisme*, sota les directrius de Dalmau, tenia moltes dosis d'ingenuïtat i d'idealisme juvenils, que, sens dubte, eren a les antípodes dels gustos dels redactors d'*El Be Negre*.

Sigui com sigui, la jove Rodoreda viu en un context on la premsa humorística té una presència important. Ella en serà seguidora atenta i col·laboradora assídua i es dedicarà durant un breu temps al periodisme satíric, al retrat caricaturesc, un gènere que sens dubte era l'ideal per a una jove periodista i escriptora de vint-i-cinc anys amb una forta atracció per l'humor.⁸²

79. *El Be Negre*, núm. 237 (20 maig 1936), p. 4.

80. *El Be Negre*, núm. 114 (22 agost 1933), p. 2.

81. *El Be Negre*, núm. 161 (1 juliol 1934), p. 4.

82. El retrat humorístic és present també en alguns llibres publicats en l'època i que Rodoreda coneix molt bé, com les *Siluetes epigramàtiques* de T. ROIG I LLOP i S. MESTRES, Llibreria Verdaguer, 1933 (Cf. «Agustí Escalasans», *Clarisme*, núm. 5), i en torna a parlar a «Una estona, i més, parlant amb Tomàs Roig i Llop» (*Clarisme*, núm. 12). O també *La claxon i el camí: Diari d'un humorista* (1931), de Carles Sindreu.

4. EL DISTANCIAMENT AMB DELFÍ DALMAU

A partir de 1934 la divergència de caràcters i interessos entre Rodoreda i Dalmau, ben visible a «Estils», provocarà un gran distanciament. A mesura que l'escriptora s'anirà introduint en altres cercles de la cultura catalana, de més importància, i publicarà *Un dia de la vida d'un home* a l'Editorial Proa, la presència de Delfí Dalmau en la vida professional de Rodoreda anirà desapareixent. Probablement Rodoreda ja no necessita més classes de català i la relació entre els dos autors es trencarà —com a mínim no col·laboraran en cap més empresa cultural. Només es reprendrà breument una relació personal en la postguerra, tal com demostra una carta de l'autora a Dalmau l'any 1948.⁸³ També hi haurà una trobada a Barcelona durant la qual Dalmau acompanya Rodoreda al metge.

És significatiu que ja el 1936 en parlar de *Clarisme* al pròleg de *Crim* no mencioni Delfí Dalmau i, a més, s'atribueixi la direcció de la revista en solitari, una declaració amb un cert component de supèrbia. La carta del 1948, però, ens mostra una relació molt cordial, i que Rodoreda sempre ha tingut notícies de Dalmau a través de la seva mare. Tot plegat, ens fa arribar a la conclusió que en privat ella continua la relació de cordialitat amb l'antic mestre de català, però en públic no desitja que el seu nom es lligui a Dalmau i el corrent que representa. Durant la resta de la seva vida, mai més no parlarà del Liceu Dalmau ni de *Clarisme*. Per la seva banda, ell sempre recordarà l'escriptora, es considerarà testimoni dels seus inicis literaris i en parlarà com de la «novellista i poetessa».⁸⁴

83. Carta del 8 d'octubre de 1948 facilitada per Delfí Dalmau i Argemí. Es tracta de la misteriosa carta que Solé i Comardons menciona com a prova de l'idil·li entre Rodoreda i Dalmau, sense transcriure-la en cap moment. Es tracta d'una carta cordial entre amics que no prova cap altra mena de relació. Escriu Rodoreda: «Benvolgut amic: vaig tenir una gran sorpresa amb la vostra carta i em va fer una gran alegria. No creia que colguéssiu malves però sí que s'havia perdut el vostre rastre. Fa anys, la meua mare em donava, espaïada i ben dosificada, alguna notícia vostra, fins i tot m'havia dit que éreu a França. N'he passades tantes i de tants colors per aquest país que quan es va poder establir contacte amb els amics semblava que tots sortissin d'un món de fantasmes.» I després li enumera la situació de C. A. Jordana, Xavier Benguerel, Francesc Trabal i Joan Oliver, i Joan Puig i Ferrer. Evita anomenar pel nom els tres últims i recorre als títols dels seus llibres per parlar-ne.

84. Cf. *Autobiografia*, p. 8. En l'autobiografia Dalmau parla dos cops de l'escriptora, com a alumna del Liceu Dalmau, juntament amb altres escriptores: «Carme Monturiol, la poetessa, Cèlia Suñol, la novellista, i Mercè Rodoreda, novellista i poetessa.» En l'apartat titulat «Lingüística», recorda: «Quan, durant la República, l'ambient feia pressentir la guerra civil i la guerra universal, vaig publicar el setmanari de joventut *Clarisme*, on va iniciar-se a la vida literària Mercè Rodoreda, que havia estat alumna meua, com, abans, Cèlia Suñol i Carme Monturiol».

5. ELS CERCLES MÉS PROFESSIONALS

5.1. EL PRIMER PERIODISME: *MIRADOR*, *LA RAMBLA* I *LA PUBLICITAT*

Però Rodoreda no va començar a ser periodista a *Clarisme* sinó abans i en altres mitjans, molt més professionalitzats i amb més difusió, en els quals publica un total de cinc treballs, entre entrevistes i articles, entre finals de 1932 i principis de 1933. Es tracta dels setmanaris *Mirador* i *La Rambla* i del diari *La Publicitat*. De tota manera és a la revista de Delfí Dalmau on trobem el gruix de la seva producció periodística entre l'octubre de 1933 i el maig de 1934: un total de vint-i-quatre treballs signats més les col·laboracions amb pseudònim. Després d'aquesta data, la jove Rodoreda passa un any sense publicar a la premsa i a partir de 1935 reprèn l'activitat en mitjans tan consolidats com *La Revista*, *La Humanitat* i *La Veu de Catalunya*, però ara ja no hi publica articles sinó narrativa de ficció. Entre el 1935 i el 1936, a més, escriurà la sèrie de contes infantils a *La Publicitat* il·lustrats per Tísner. Aquesta línia, la narrativa de ficció, serà la que seguirà sempre més que escriurà a la premsa, on ja no tornarà a escriure mai més ni articles, ni entrevistes, ni reportatges.⁸⁵ La Rodoreda periodista, per tant, la trobem únicament entre el 1932 i el 1934. Després ens trobarem una escriptora que publica obres de ficció als diaris i les revistes.

Rodoreda publica el seu primer treball periodístic als vint-i-quatre anys i és una entrevista, «Parlant amb Maria Vila», que surt el 20 d'octubre de 1932 a *Mirador* i que apareix presentada en un format molt peculiar: una introducció de l'autora i les respostes de l'actriu entrevistada, sense que apareguin les preguntes en cap moment.⁸⁶ Per a les primeres entrevistes Rodoreda tria diverses dones i l'actriu de teatre n'és la primera, definida com «una dona amb majúscula» i com «franca, senzilla i noble», adjectius inherents segons Rodoreda a la dona catalana. Maria Vila explica els seus inicis, que no considera durs, i parla dels seus treballs més recents —una gira amb *L'Hostal de la Glòria*— i els seus projectes més immediats, un drama de Carles Soldevila i una comèdia de Millàs-Raurell. La segona entrevista de Rodoreda, «Una conversa amb Mercè Plantada», apareix en un altre mitjà, *La Rambla*, onze dies després: el 31 d'octubre de 1932. L'autora utilitza la mateixa fórmula, tan poc usual d'altra banda, de només reproduir les respostes d'una altra artista, aquest cop cantant. L'entrevista apareix a la pàgina femenina, titulada «Fèmينا», de *La Rambla* i Rodoreda la introdueix escrivint quin retrat farien di-

85. Anys més tard també publicarà poemes i, al final de la seva vida, alguns textos autobiogràfics, com «Imatges d'infantesa», *Serra d'Or*, núm. 270 i 273.

86. Vegeu Josep Maria CASASÚS, «El primer interviu...», *Cultura*, núm. 62.

versos pintors de Mercè Plantada, un recurs, el de recórrer a l'art, que repetirà sovint a les seves novel·les, i després Plantada explica els seus inicis, les preferències musicals, els concerts que prepara, què sent quan canta, quins són els seus gustos en cinema i en literatura i quins personatges femenins interessants voldria haver estat, entre altres temes, com ara el seu grau de patriotisme i algunes anècdotes durant els concerts per tot el món.

El tercer treball periodístic de Rodoreda és també el més estrany de tota la seva producció. Apareix a *La Publicitat* el 18 de novembre de 1932 en la secció «L'altre dia, a l'Ateneu» i es titula «Glossa als mots belicistes d'una poetessa». La jove Rodoreda resumeix i comenta, amb un to de tant en tant lúdic i desenfadat, un recital de la poetessa Teresa Bernal en aquella institució. La periodista replica a la poetessa, que ha parlat de la necessitat de les guerres i de la sang com a únic mitjà per aconseguir certes fites, i es mostra totalment contrària a la guerra, que considera que només serveix per a la mort i per al patiment.

I si el tercer era estrany, el quart treball periodístic de Rodoreda és un dels millors: «Vampiresses d'ahir i d'avui», aparegut al prestigiós setmanari cultural *Mirador* —tota una referència per la jove escriptora— l'1 de desembre del 1932. La jove s'hi mostra com una apassionada seguidora del cinema i com una observadora detallista i atenta. A «Vampiresses d'ahir i d'avui» hi dibuixa tota una evolució del model de bellesa femenina, de *femme fatale*, de dominadora d'homes, que volen imposar els qui dominen el cinema i repassa els diferents tipus d'estrella que han potenciat i fet triomfar. L'anàlisi comença amb les actrius italianes i Rodoreda no solament les descriu físicament sinó que també defineix i jutja la seva capacitat d'interpretació. Francesca Bertini i Pina Menichelli inicien la llista de *vamps* analitzades. Rodoreda troba que la primera, per exemple, és especialista en «cargolaments inversemblants, cellajunta i tràgicament teatral», mentre que la segona s'accontenta «de lluir, entre els llavis mig desclosos, les seves dents, mentre feia el cap enrera, espolsant-se la crinera com un lleó emmandrit que es desvetllés». Les estrelles americanes són, però, les que més centren l'atenció de Rodoreda: «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». La jove crítica de cinema analitza Theda Bara i Nita Naldi, que troba «sensual de cap a peus: una dona amb sentits i sense sentiments que, en *Sangre y arena* feia enfollir d'amor el pobre Valentino». Després descriu i jutja Bebe Daniels, Greta Garbo, a qui considera la nova aposta revolucionària dels «directors ianquis», un model de bellesa femenina ben heterodox, i Marlene Dietrich, que ha vist dirigida per Jannings a *L'àngel blau*. «Jannings i el seu art quedaren eclipsats per l'art de Lola-Lola, sexual i inhumana, que es possessionà de l'ànima del pobre pro-

fessor, i l'enfolli amb la seva bellesa concupiscent. La Marlene, dona intel·ligent, procedí d'una manera inversemblant, alterant els costums de les seves companyes: es cobrí púdicament la sina i descobrí les cames, amb unes faldilles minses, curtes, un xic més avall del ventre i un xic més amunt d'on la prudència exigeix. I això agradà. El públic desconeixia l'anatomia d'aquesta part extrema de les *vamps*, i s'embadalí. Després, els directors, temorencs de crear-li odis, la humanitzaren i li donaren els rols de *Marocco* i *Fatalitat*», escriu Rodoreda, que acaba l'article sobre les actrius amb una descripció de la «bellíssima» Brigitte Helm a la pel·lícula *L'Atlàntida*, en la qual la considera «la *vamp* més bella del tríptic que avui regeix el món». El cinema serà una de les passions de Rodoreda al llarg de tota la seva vida. En la seva primera novel·la, *Sóc una dona honrada?*, ja hi apareix una referència a aquestes actrius de cinema —com veurem, hi ha un capítol clarament relacionable amb aquest article a *Mirador*—; a *Un dia de la vida d'un home* serà també un element important.⁸⁷

Just un mes després d'aquest article sobre cinema a *Mirador*, Rodoreda torna a publicar a *La Rambla* una altra entrevista, i a persones no precisament molt accessibles: «La llar del president de Catalunya. La muller i la filla de Francesc Macià en la intimitat» (23 gener 1933). Com és habitual en ella quan fa entrevistes, i repetirà en moltes de les de *Clarisme*, Rodoreda dedica un important espai a la introducció dels entrevistats i sobretot al procés que va seguir per aconseguir-hi l'accés o a com va arribar al lloc pactat per a la conversa i què o qui hi va trobar. En aquest cas la introducció és llarga i amb alguna nota d'humor; Rodoreda explica com va el dia anterior al Palau de la Generalitat a pactar una data per a la conversa amb Maria Macià, filla del president, com arriba a la seva estança i com veu, des d'una finestra, l'esposa parlant amb l'escultor Clarà. Descriu els llibres que hi ha a l'habitació i dedica tota mena d'elogis a les dues dones. Abans, es permet fer humor, una mica negre. En la primera anada al Palau un mosso d'esquadra es fixa en el paquet que ella porta a la mà: «Duc a la mà un paquet, i passo temorega pel costat del mosso d'esquadra, que llança una mirada de desconfiança al paquet sospitós», escriu. I quan narra la visita de l'endemà comenta: «No duc cap paquet a la mà. He deixat les bombes a casa».

Anècdotes a part, l'entrevista amb Maria Macià és bastant intranscendent a excepció d'un parell de paràgrafs. Rodoreda presenta la filla i l'esposa del president com unes dones molt femenines, caritatives amb els pobres, afectuo-

87. L'afició augmentarà a l'exili i continuarà tota la vida. Ella mateixa manifesta al pròleg de *Quanta, quanta guerra* la influència de la pel·lícula *El manuscrit trobat a Saragossa*. I entre els seus documents personals es conserven resums de pel·lícules de por. Cf. Arxiu Mercè Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans.

ses amb el pare i espòs, que fan mitja i sargeixen, i que són amants de la lectura. Rodoreda pregunta a la filla la seva opinió sobre el divorci — Maria Macià respon: «planyo els qui s'hi troben» —, sobre el feminisme — Maria Macià creu que masculinitza la dona — i sobre la política — respon que per ella no és una ocupació gaire apta per a dones. Finalment, l'esposa de Macià explica anècdotes sobre el seu pare, un terratinent de Lleida, i després apareix el president, que accepta posar per a les fotografies amb la dona i la filla, moment que Rodoreda relata des d'una admiració total i descriu amb un to marcadament adulator, com tot el que té l'entrevista, que acaba amb aquest paràgraf: «I mentre el menut ascensor se'ns enduu avall, ens acompanya i no ens deixa el record de l'amabilitat i la simpatia d'aquestes dues dones tan netament catalanes i tan essencialment femenines: bellesa bondadosa de l'una, amarada de serenor i bellesa bruna de l'altra, plena d'infantilitat, aureolades, ambdues, amb tot l'esclat d'aquest sol daurat de gener, que llangorós s'adorm, besant-les, damunt les teules lleument rogenques del Palau de la Generalitat.»

Com va accedir una dona de vint-i-cinc anys, desconeguda encara com a novel·lista, a aquests diaris i setmanaris, els principals de l'època? Qui li va encarregar una entrevista dins el Palau de la Generalitat? Són preguntes difícils de respondre tantes dècades després. El 1934, en la llarga introducció a l'entrevista «Parlant amb Carles Soldevila», que fins i tot té un títol, «Com vaig conèixer l'autor de *Valentina*», Rodoreda explica com va buscar Soldevila a l'Ateneu i a la redacció de *La Rambla* per mostrar-li un article per a la pàgina femenina i com va ser el seu primer contacte amb aquest escriptor i també amb Domènec de Bellmunt (nom amb què signava Domènec Pallerola), director de la publicació. «Fa ben bé un any. Em van dir que Carles Soldevila tenia sota la seva direcció la pàgina femenina de *La Rambla*. Em van dir, també, que Soldevila era molt atent, molt galant i molt gentil. / Jo, amb aquella mena de basarda que et fa una redacció abans de conèixer-la, per a no pujar-hi, vaig anar a l'Ateneu a veure el senyor Soldevila amb un article a la mà», escriu el 20 de gener de 1934. Per tant, l'article tant pot ser «Una conversa amb Mercè Plantada» (publicat el 31 d'octubre del 1932) com «La llar del president de Catalunya. La muller i la filla de Francesc Macià en la intimitat» (publicat el 23 de gener del 1933). Els dos articles van sortir a la pàgina femenina de la publicació i en els dos casos feia «ben bé un any», com escriu Rodoreda, en el primer cas un any i dos mesos. En la introducció a l'entrevista explica que en no trobar-lo a l'Ateneu se'n va a la redacció, una escena que recrea tenyint-la de diversos elements humorístics: «I, si més no, de grat per força, cap a la redacció de *La Rambla* manca gent. / A l'escala de *La Rambla* hi ha una fonda. Mentre pugues l'escala et vas alimentant amb el baf del menjar. Quan arribes a dalt ja estàs completament alimentat. Recomanem l'escala als sense feina. / El senyor Domènec de Bellmunt és molt simpàtic. (Consti que l'elogi és gratuït

i que el fem empesos per una meravella d'espontaneïtat que sempre ens acompanya». Finalment, la trobada entre Carles Soldevila i Mercè Rodoreda es produeix a la redacció davant de Domènec de Bellmunt, que ella defineix en tot moment com a director de *La Rambla* en aquell moment.⁸⁸ «Va entrar Soldevila. Alt. Molt alt. Avui només recordo que era molt alt, i que el seu rostre era el d'un noi d'aquells que dibuixa l'Obiols. / Els ulls rodons una mica encantats i una seriositat que és un somriure. Sé que vaig dir: / —He anat a l'Ateneu per tal de veure'l —l'article, pobre!, feia una gran becaina al monejar— i vostè no hi era; ja havia fugit. —Va contestar com per compromís: / —Sóc molt fugisser jo! —En comptes de dir: —Per què hauràs vingut? / Tanmateix, em va semblar que deia el que havia callat, i sense donar el que havia escrit vaig acomiadar-me de la pitjor manera que vaig saber, amb un aire desimbolt manllevat a no sé qui.» En un moment o altre, però, Rodoreda devia donar el text a Soldevila ja que, com hem vist, *La Rambla* va publicar dues entrevistes, que també podrien ser encàrrecs dels responsables de la publicació a la jove disposada a ser periodista.

I és que Rodoreda entén el periodisme com a part de la professió d'escriptor, o com a mínim, com a pas previ, com a ofici per aprendre a escriure. O almenys així ho explicarà en plena maduresa. Molts anys més tard va resumir en diverses entrevistes aquesta iniciativa seva d'anar a presentar-se al director de la publicació per oferir-se com a periodista. «Una vegada quan era jove, vaig anar a veure el director de *La Rambla* i li vaig dir que volia aprendre a escriure a través del periodisme. Em va mirar i em va dir: primer visqui; després escrigui», explica a Montserrat Roig.⁸⁹ Un record que també va narrar a Soler Serrano en l'entrevista a Televisió Espanyola: «Jo no sabia res de res, però tenia unes ganes fabuloses d'escriure. I recordo que, no sé on vaig llegir o sentir, que per ser un bon escriptor, abans s'havia de ser un bon periodista. I em vaig llançar al periodisme; no podia dormir de nervis, estava desesperada... / Un dia, el director de *La Rambla* em va demanar: "I per què escriu, vostè?" "Perquè m'agrada molt escriure, jo vull ser escriptora", vaig contestar-li. "El que vostè ha de fer, abans que escriure, és viure", em va dir. / Era un consell extraordinàriament bo.»⁹⁰

88. Marta Pessarrodona afirma que el director de *La Rambla* en aquell moment és Joan Puig i Ferrer, que en aquella època el que sí que dirigia eren les Edicions Proa. Vegeu *Mercè Rodoreda i el seu temps*, p. 52.

89. Vegeu Montserrat ROIG, «L'alè poètic de Mercè Rodoreda», a *Retrats paral·lels*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1976, p. 89.

90. Entrevista de Joaquín Soler Serrano al programa *A fondo* de TVE, emès el 2 de juny de 1980, transcrit i traduït per Marta Nadal, «Entrevista a Mercè Rodoreda», p. 74.

5.2. LA NARRATIVA CURTA I EL TEATRE

Un cop ha desaparegut *Clarisme* el maig de 1934, Rodoreda inicia una etapa de silenci a la premsa, que no acabarà fins a l'any següent i, com hem dit, ja no publicarà més entrevistes, articles o reportatges, sinó narrativa, ficció. La seva activitat literària cada cop es va difonent en mitjans més importants. Com ja és habitual des dels inicis, es dedica a molts gèneres alhora, a dos públics ben diferents, i redacta i publica de manera ràpida. El 1935 col·labora a la pàgina infantil dels diumenges de *La Publicitat* amb contes que il·lustra en Tísner. La secció «Una estona amb els infants» de *La Publicitat* publica breus contes de Rodoreda com ara «Les fades», «La fulla», «El noi i la casona», «Les pomes trapaceres» o «El vaixellet», marcats per la simplicitat i en alguns casos amb moltes similituds amb les novel·les de l'època per la utilització de determinats recursos humorístics.⁹¹ Cada cop Rodoreda publica en mitjans més grans, que tenen bé una difusió, bé un prestigi molt més importants que *Clarisme*. El mateix 1935 apareixerà a *La Revista* el conte «La noia del pomell de camèlies»⁹² i dos diaris importants publicaran narracions seves: a *La Humanitat* apareixerà «Sol» (4 agost 1935), sobre un desengany juvenil, i a *La Veu de Catalunya*, «La tornada» (11 agost 1935), un conte d'idèntic tema que *Un dia de la vida d'un home*: una temptativa d'adulteri.

A banda de la novel·la i el periodisme, Rodoreda també va escriure algunes peces de teatre. L'afició al gènere teatral li venia des de ben jove, com explica Carme Arnau, a causa de la vinculació familiar al teatre *amateur*. El seu pare havia escrit algunes obres que enviava a premis literaris i, juntament amb la mare, va participar en alguns muntatges d'afeccionats. El matrimoni col·leccionava fotografies dels actors populars de l'època i tenia volums d'obres teatrals. Rodoreda, quan tenia cinc anys, va fer d'actriu al teatre Torrent de les Flors, interpretant el paper de Ketty.⁹³ Amb aquests antecedents familiars, no és estrany que Mercè també escrivís obres de teatre, peces que, malauradament, no s'han conservat fins avui. Segons diu al pròleg de *Crim*, el 1935 tenia escrita l'obra *Sense dir adéu*, que va presentar al Premi Ignasi Iglésies d'aquell any, on va passar totalment desapercebuda. Evidentment, és possible que es-

91. Els contes infantils han estat recollits, amb les il·lustracions incloses, per Carme Arnau a *Un cafè i altres narracions*, p. 97-186. Maria CAMPILLO en fa una breu però encertada lectura a «Mercè Rodoreda: la construcció de la veu narrativa», a *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa*, p. 323.

92. Cf. *La Revista* (juliol-desembre), 1935. El personatge protagonista d'aquest conte és una dona que ja vella i sola recorda la seva joventut. Diversos elements, com el tipus de records, les joies, les flors, etc., la converteixen en un precedent de la figura de Teresa Goday en la seva darrera etapa a *Mirall trencat*.

93. Cf. Carme ARNAU, *Mercè Rodoreda*, p. 20-24.

crivís més textos, però segons el material de què disposem només podem parlar de projectes,⁹⁴ com ara el que relata Anna Murià i que consisteix en un vodevil en col·laboració amb Francesc Trabal, que tots dos projectaven mentre treballaven a la Institució de les Lletres Catalanes. Segons explica Murià: «Aquest projecte, del qual parlaven molt i potser no en van arribar a escriure ni una ratlla, però sí que els divertia força i tots hi rèiem, és una mostra de l'humor de Rodoreda, ara secundat pel també humorista Trabal. El primer personatge del vodevil era un saurí que, amb la seva vareta descobridora d'aigua, servia de fàcil tema per a les ocurrences de doble sentit picant.»⁹⁵

5.3. ELS PREMIS LITERARIS

Malgrat les seves declaracions a «Estils» desqualificant la seva obra, i la seva aparent modèstia, Rodoreda es presentarà diverses vegades als premis literaris més prestigiosos de l'època, fet que prova la seva ambició literària i la confiança en les novel·les que escriu. Durant els anys trenta la jove aspira diverses vegades als premis de la Generalitat, concretament quatre cops al Crexells de novel·la i un a l'Ignasi Iglésies de teatre.

Pel que fa a la seva relació amb el Crexells, el 1933 hi concursa amb *Sóc una dona honrada?*, obra que no passa més enllà de la primera votació del jurat, que aquell any formaven Prudenci Bertrana (president), Ernest Martínez Ferrando, Estanislau Duran Reynals, Marçal Olivar (secretari) i, curiositats de la vida, Armand Obiols.⁹⁶ El 1934 opta per presentar-hi *Un dia de la vida d'un home* (i no *Del que hom no pot fugir*, publicada aquell mateix any) i el jurat, presidit per Prudenci Bertrana i format per Carles Soldevila, Miquel Llor, Josep M. Capdevila i Tomàs Roig i Llop, només li atorga un vot en la primera votació.⁹⁷ Aquest mateix any rebrà un premi, si bé menor, un guardó del Casino Independent als Jocs Florals de Lleida pel conte infantil *La sireneta i el delfí*, avui desaparegut.⁹⁸ L'any següent, decideix presentar-se al pre-

94. Rodoreda va escriure més obres de teatre després de la guerra; l'autoexigència i el rigor són la causa que la majoria d'elles hagin quedat inacabades. Aquest teatre on va actuar de ben petita dona títol precisament al volum que recull tot el seu teatre: Mercè RODOREDA, *El torrent de les flors*, València, Edicions 3 i 4, 1993. Més tard, Francesc MASSIP i Montserrat PALAU han estudiat aquestes peces a *L'obra dramàtica de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Proa, 2002.

95. Anna MURIÀ, *Cartes a l'Anna Murià*, p. 11.

96. Carles Soldevila és el guanyador del Crexells de 1933 amb *Valentina*. Cf. «Els premis literaris de la Generalitat de Catalunya», *La Veu de Catalunya* (23 desembre 1933), p. 6.

97. El Premi Crexells d'aquell any és per a *Les algues roges* de Maria Teresa Vernet. Cf. «El Premi Crexells 1934», *La Veu de Catalunya* (31 març 1935), p. 2.

98. Vegeu «Notes i notícies», *L'Opinió* (25 maig 1934).

mi teatral que atorga la Generalitat, l'Ignasi Iglésies, en el qual la seva obra *Sense dir adéu*, no té més èxit que les novel·les al Crexells.⁹⁹ I encara fa una altra temptativa: el 1936 concorre al Crexells amb *Crim*, que, igual que les altres novel·les que hi ha presentat, només obté un vot. Li dona un jurat presidit per Aurora Bertrana i format per Ernest Martínez Ferrando, Maria Teresa Vernet, Salvador Espriu i Rafael Tasis.¹⁰⁰ Malgrat els quatre fracassos no es desanima i demostra aquella afirmació d'«Estils» quan diu que té una voluntat molt ferma. El 1937 presenta *Aloma* al premi i aquest cop un jurat presidit per Joaquim Ruyra i integrat per Joan Duc i Agulló i Maria Teresa Vernet, Francesc Trabal i Sebastià Juan Arbó, alguns dels escriptors més admirats per ella i que ha imitat en novel·les anteriors, li premia la primera novel·la considerada de maduresa, la que no parteix de les obres dels altres sinó de l'experiència personal.

5.4. DINS L'ÒRBITA DE PROA. L'INGRÉS AL CLUB DELS NOVELLISTES

Un dels passos més importants que fa Mercè Rodoreda en aquesta època és entrar a formar part del catàleg de Proa, l'editorial més important del moment i que dirigia Puig i Ferrer. Hi entra el 1934, un any especialment prolífic, i amb la novel·la *Un dia de la vida d'un home*, que apareix dins la col·lecció «A Tot Vent». Precisament, en plena maduresa Rodoreda sempre parlarà d'aquest moment com del seu inici en la literatura catalana obviant totalment que abans va publicar *Sóc una dona honrada?* i *Del que hom no pot fugir* a la Llibreria Catalònia i a les Edicions Clarisme respectivament. Un fet que ens indica el grau d'importància que sempre va donar a aquesta entrada a Proa, que devia considerar la seva incorporació als cercles literaris més professionals i de més nivell. Després d'aquest pas important el 1934, se'n produirà un altre, el primer pas del reconeixement de Rodoreda dins el món literari català —previ a la concessió del Crexells a *Aloma*, culminació de tot el procés d'entrada en aquest món. Aquest primer reconeixement de Mercè Rodoreda es produeix el gener de 1936 amb la seva entrada —és l'única dona— dins el comitè directiu del Club dels Novel·listes, creat per una iniciativa de Francesc Trabal i format pels principals autors de Proa.

El Club es funda el 10 de gener de 1936, amb la celebració d'un sopar, i aplega autors catalans com Pere Coromines (president honorari), Miquel

99. L'obra guanyadora és *Un sospir de llibertat* de Nicolau Maria Rubió. Cf. Màrius GÍFREDA, «Premi Iglésies 1935. Nicolau Maria Rubió», *Mirador*, núm. 359 (2 gener 1936), p. 8.

100. *Vals* de Francesc Trabal és la guanyadora. Cf. «Els premis literaris de la Generalitat», *La Veu de Catalunya* (20 desembre 1936), p. 6.

Llor (president), Francesc Trabal, Jeroni Moragues, Xavier Benguerel, Sebastià Juan Arbó, Just Cabot, Joan Oliver, C. A. Jordana i la pròpia Rodoreda, entre d'altres.¹⁰¹ El Club pretén ser una associació d'escriptors, lloc de tertúlia i reunió, i vol demostrar la vitalitat de la novel·la catalana.¹⁰² L'únic requisit per formar-ne part és haver escrit o traduït una novel·la, els socis paguen una quota de 36 pessetes anuals i l'entitat té la seva seu al Carrer Pelai, número 34. Els estatuts contemplen la convocatòria anual d'un premi de novel·la, que fins que les possibilitats econòmiques del Club no siguin millors, és honorífic i s'atorga durant la celebració d'un sopar. El jurat d'aquesta premi està constituït per tots els novellistes de l'entitat.¹⁰³ La creació del Club genera diverses reaccions a la premsa; d'una banda, des de *Mirador* s'acull d'una manera altament positiva, i es considera que el premi creat pel Club és una alternativa al Crexells: «un premi de consolació perquè no és pas de creure que s'atorgui al mateix autor afortunat de l'obra que hagi obtingut el Premi Crexells».¹⁰⁴ En canvi, Manuel Brunet des de *La Veu de Catalunya* li dona una rebuda escèptica i força crítica. En un article adreçat a Francesc Trabal, declina la invitació a formar part del Club, ja que prefereix conrear el gènere periodístic i històric i no té cap interès per la novel·la, un gènere molt deficitari a Catalunya. Brunet opina que el Club, més que premis i sopars, hauria d'organitzar un curs d'estilística: «I si el Club organitzés uns curssets de composició, d'estil i de crítica? Com em plauria de veure passar els nostres primers escriptors per unes càtedres de composició i estil! En aquests dos aspectes de la literatura hi ha tant a fer, en català!». Creu desproporcionada l'atenció que es presta a la novel·la en detriment de l'assaig, els llibres de viatges i el periodisme, que necessiten molt més iniciatives i premis que els potencien.¹⁰⁵ Brunet continua així la polèmica entorn del gènere i el Club centra un altre dels episodis d'aquest llarg debat sobre la novel·la catalana dels anys trenta. *La Veu de Catalunya* continua durant diversos dies amb la recepció crítica del Club, considerant-lo una associació que incrementarà l'excés de novellistes mediocres que ja hi ha al país: «Els esforços del Club haurien d'anar adreçats prin-

101. «La senyoreta Rodoreda llegí una admirable al·locució de Millàs Raurell que fou molt celebrada». Cf. «Reunió i sopar de fundació del Club dels Novellistes», *La Rambla* (11 gener 1936). És curiós com sovint a la premsa Rodoreda apareix definida com a «senyoreta» quan estava casada des del 1928.

102. Cf. Josep Maria BALAGUER, «La creació del Club dels Novellistes i els fils de la història», *Els Marges*, núm. 57 (desembre 1996). L'article recull totes les referències a la premsa, excepte les d'*El Be Negre*.

103. «Club dels Novellistes», *La Veu de Catalunya* (7 gener 1936), p. 9.

104. «El Club dels Novellistes», *Mirador*, núm. 361 (16 gener 1936), p. 6.

105. Manuel BRUNET, «El Club dels Novellistes», *La Veu de Catalunya* (11 gener 1936), p. 1.

cipalment a l'assoliment d'un nivell superior de qualitat literària en la novel·la catalana.»¹⁰⁶

El Be Negre també es fa ressò de la creació del Club amb un article que parodia tant l'entitat com alguns tòpics, gèneres i autors de la novel·la catalana, tal com farà després Rodoreda a *Crim*. *El Be Negre* publica les «Bases del Club dels Novel·listes». La número IV institueix: «A l'hora dels parlaments està terminantment prohibit de llegir cap capítol de novel·la ni dir penjaments del jurat del Premi Crexells.» La V diu: «Tots els socis tenen dret a intitular llurs novel·les en la forma que més els plagui, si bé es concedeix en exclusiva al senyor Carles Soldevila el dret de batejar-les amb els noms propis femenins: Fanny, Eva, Valentina, etc. etc.» Ara bé, la VI especifica: «A manera d'apartat i com a excepció de l'article anterior, el senyor Carles Soldevila (segons document privat que posseeix el 'Club'), autoritza l'ús —en concepte de títol de novel·la— dels noms femenins següents: Gundemara, Eufràsia, Eustàquia, Cirila, Remígia, i altres de tipus semblant.» La majoria de les bases parodiïen i enumeren els tòpics propis de la novel·la de l'època: tant de la novel·la humorística i de la novel·la rosa com del tema de l'adulteri, «el tema oficial dels socis del Club». Finalment s'especifica: «El soci que publiqui una novel·la original serà nomenat *ipso facto* president del "Club" i rebrà l'homenatge dels seus companys en forma de sopar a raó de tants plats com edicions hagi obtingut la novel·la que posseeixi la preciosa qualitat més amunt citada.»¹⁰⁷

Amb la seva integració al Club Rodoreda apareix a la premsa al costat dels altres novel·listes, fet que suposa un canvi en la relació amb el món cultural català. Fins a aquest moment, ella només era una jove promesa que els entrevistava a *Clarisme*, imitava les seves novel·les o simplement els admirava des de la distància. Ara, és una escriptora més dins el Club i fins i tot forma part de l'òrgan directiu. Ja en la seva maduresa, Rodoreda ressaltarà la importància d'aquesta experiència, que li permetia el contacte i la reunió amb altres escriptors, en un ambient que recorda enriquidor. La tertúlia, juntament amb la lectura, suplia la formació acadèmica que ella no posseïa. «Només feia que llegir. No vaig tenir ningú que m'ajudés ni m'orientés. Vaig començar a tenir contacte amb el món literari gràcies a en Puig i Ferrer, que em va demanar si tenia alguna novel·la. Jo li vaig donar *Un dia de la vida d'un home*, i va ser llavors quan em va introduir al Club dels Novel·listes, on anàvem en Trabal, en Pere Quart, en Jordana, [...]. Fèiem tertúlia i parlàvem de literatura. Era gent molt culta. I és que durant la República es feia una autèntica vida cata-

106. «El Club dels Novel·listes», *La Veu de Catalunya* (11 gener 1936), p. 6.

107. «El Club dels novel·listes presenta les seves bases», *El Be Negre*, núm. 225 (26 febrer 1936).

lana, més brillant. La gent entrava en contacte de seguida. Jo no sé pas què els hauria passat, a tots aquests escriptors, si les coses haguessin anat d'una altra manera... Vull dir, en lloc d'exiliar-nos i haver de començar de nou. Llegíem molt i estàvem al dia de la literatura europea i americana. Després, tot això desaparegué», explica a Montserrat Roig.¹⁰⁸

108. Cf. Montserrat ROIG, «L'alè poètic de Mercè Rodoreda», p. 169.

PART TERCERA

EL PENSAMENT LITERARI
I LA VISIÓ DEL MÓN

«Estils» i les entrevistes i els articles a *Clarisme* són els textos dels anys trenta en els quals la jove Mercè Rodoreda expressa més extensament les seves idees i opinions sobre literatura, unes idees i opinions que també vehicula a través de l'humor a *Crim*, una novel·la que retrata i satiritza el context cultural de la jove Rodoreda, com veurem més endavant. La jove Rodoreda no és la dona reservada i reticent a teoritzar de la maduresa, sinó que opina amb freqüència sobre la política cultural, sobre els escriptors i les novetats del moment, sobre la seva pròpia escriptura, sobre els seus autors admirats i sobre la necessitat de potenciar el gènere novellístic, un tema polèmic a la Catalunya del primer terç del segle xx i que va fer córrer molta tinta entre els intel·lectuals del moment.

1. EL CATALANISME I LA FUNCIO DE LA LITERATURA

Als vint-i-cinc anys, quan publica *Sóc una dona honrada?*, Mercè Rodoreda té una forta ambició literària, vol ser escriptora i contribuir així a normalitzar la seva cultura. I és que, els anys trenta, considera el servei al país com l'objectiu de la seva vocació literària. Entén la literatura —la novel·la en particular— com a eina normalitzadora d'una llengua i d'una cultura i vol formar part d'un procés ja iniciat per altres escriptors, els primers els de la Renaixença i després d'altres que admira profundament. I diu a «Estils»: «Per això m'esforço a ben parlar per a ben escriure; és el *mínimum* i el *màximum* que per ara, puc fer: perquè els qui foren —que encara són, i seran— vegin, quant al camí per ells assenyalat, que hi ha qui, modestament, però amb voluntat, pensa continuar-lo; [...]. Que no hi ha ni pot haver-hi res més noble que sentir-se patriota i estimar el que és nostre, que de tant que ho és, no hi

ha qui pugui prendre'ns-ho, perquè les arrels són fondes, tant, que qui volgués arrencar-les, s'hi perdria» (p. 299).¹⁰⁹

Aquesta voluntat tan patriòtica de servei a una cultura és la conseqüència lògica de la seva formació en un ambient familiar molt catalanista i que la introdueix des de ben petita als principals escriptors, i també de l'ambient que troba la jove tant al Liceu Dalmau com en els cercles de la cultura catalana que freqüenta i pels quals es mostra realment fascinada. En primer lloc cal tenir en compte els ensenyaments del seu avi, un home fervorosament catalanista, que havia col·laborat en mitjans com *La Renaixensa* i que li va inculcar una gran passió per la literatura catalana i els símbols del país des de molt, molt, petita.¹¹⁰ Rodoreda recordarà, ja en la seva vellesa, el monument a Verdaguier, els versos d'Aribau a la torratxa, la senyera que feia ondejar al terrat i la seva obstinació per mantenir posada la senyera al coll de l'abric que li havia

109. En la maduresa parlarà d'unes altres causes de la seva vocació literària, motius que recolliran les seves biògrafes: el desig de fugir de la realitat que l'envoltava. «Estava desesperada, necessitava obrir-me una finestra. Estava molt tancada [...]. Era filla única i m'havia casat molt jove. No podia fer més. No podia anar a la Universitat, perquè tampoc tenia estudis. L'única cosa que podia fer era escriure. Va ser una fugida.» (Entrevista de Soler Serrano a TVE.) «Vaig començar a escriure quan era una adolescent perquè m'avorria molt. Però ho feia per sortir de la monotonia. Així, començo a escriure per tal d'animar la situació. Escriure és una fugida. Això tan vulgar que es diu evasió.» (Cf. M. ROIG, «L'alè poètic de Mercè Rodoreda», a *Retrats paral·lels*, p. 169.) Però sempre mantindrà aquest catalanisme literari i aquesta voluntat de contribuir a la cultura del seu país amb la seva escriptura. Una idea que trobem en afirmacions tant dels anys quaranta com posteriors: «Qui no és feliç és perquè no vol i ja estic cansada de fer de dama de les camèlies. A treballar, a escriure, a veure si faig alguna cosa que el dia de demà pesi en el meu país, [...]» (Carta a Anna Murià del 3 de maig de 1940, a *Cartes a l'Anna Murià*.) I encara en una altra carta: «De la manera que estan les coses a casa nostra i tal com rutlla — com no rutlla — la política de la nostra gent, crec profundament que l'única eficàcia és l'esforç personal de cadascú de nosaltres i allò que més compta, l'obra feta, ben feta.» (Carta a Anna Murià del 7 d'agost de 1948.) Un any més tard i en una altra carta, aquest cop a Tarradellas: «L'intel·lectual català té, del renaixement ençà, una manera de fer política, i "només una": produir en català.» (Cf. Carta a Josep Tarradellas, 1949. Arxiu Fundació Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans.) I finalment trobem el següent comentari sobre la fidelitat a la seva llengua, una idea constant: «el fet de viure a l'estranger i escriure en català, com és la meva obligació». (Cf. Baltasar PORCEL, «Mercè Rodoreda o la força lírica», *Serra d'Or* (1966), p. 73.) Molt significatives són les paraules que escriu el 1982 per a la seva novel·la més internacional i que reafirmen aquesta voluntat de servei i dignificació d'una cultura: «Voldria que tots els que llegissin la meua novel·la participessin en la meua emoció. Em fa contenta pensar que entre tants milers de lectors com ha tingut i continua tenint n'hi ha molts que no havien llegit mai res en català i que és llegint-la que han descobert que la nostra era una llengua civilitzada, culta, important.» (Vegeu el pròleg de *La plaça del diamant*.)

110. Pere Gurguí va escriure a *L'Arch de Sant Martí* i a *La Renaixensa* com va descobrir Carola Duran. Vegeu Anna Maria SALUDES, «La prehistòria literària de Mercè Rodoreda», a *La narrativa degli anni 20 e 30 (e dintorni): Atti della Giornata Catalana*, Nàpols, IUO, 2001. I Carola DURAN, *Índex de «La Renaixensa» (Barcelona 1871-1880)*, Barcelona, Barcino, 1998.

comprat l'avi, malgrat la hostilitat d'una companya castellana, episodis i influència que les biografies han recollit abastament.¹¹¹ Carme Arnau ja ha explicat com els pares de Rodoreda també contribuïren a crear un ambient familiar de veneració de la literatura catalana: «el pare de l'autora, comptable sense massa ambició, era, en canvi, un autèntic *lletraferit*, i se l'asseia a la falda per llegir-li obres de Víctor Català, Joaquim Ruyra..., unes obres que la nena escoltava, atentament. Ella mateixa, en veu alta, recitava pels passadissos de la casa poemes de Sagarra, que gaudia d'una gran popularitat, però també de Maragall i de l'ídol de l'avi, Verdaguer.»¹¹²

En aquest entorn familiar no és estrany que moltes de les cartes i postals enviades per la nena o adolescent Rodoreda al seu oncle Joan Gurguï a l'Argentina acabin amb l'exclamació «Visca Catalunya!»¹¹³ i no és estrany que en surti una jove profundament catalanista, tant que mai no fa humor sobre aquest tema. I és que el catalanisme és un dels pocs temes dels quals Rodoreda parla amb absoluta seriositat i en uns termes força sentimentals a «Estils». Diverses vegades professa el seu gran amor a Catalunya, pel simple fet de ser la seva pàtria: «cal que us digui, per a parlar-ne, que 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, i mai no en parlo; perquè quan els sentiments són grans les paraules són sobrerres» (p. 298-299). El catalanisme és per a ella un sentiment molt profund i és un dels pocs temes en els quals es permet concepcions idealistes perquè «mai res ni ningú no farà que m'avergonyeixi del meu amor per aquesta Catalunya tan meva [...]. I l'esperit de Catalunya té unes arrels tan fondes, tan endintre, que per força la brotada ha d'ésser esponerosa i els brots de les branques més baixes hauran de tocar el cel» (p. 299).

La influència de Delfí Dalmau i l'ambient de *Clarisme* també contribuiran a augmentar aquest sentiment viscut des de la infantesa i a potenciar la idea que cal continuar la feina dels escriptors de la Renaixença. Recordem que l'any 1933 se celebra la commemoració del centenari de l'inici d'aquest moviment, un fet que no serà aliè a Dalmau ni als redactors de *Clarisme*, un fet important per entendre el context en el qual es mou la jove escriptora. Amb motiu d'aquesta commemoració *La Revista* adreça un qüestionari als escriptors (mestres de la literatura catalana, autors en actiu entre 1911-1933, col·laboradors de la publicació, nova generació i adolescents de les escoles), per conèixer l'estat de salut de la literatura catalana. Aquesta publicació en-

111. Ho recordarà a «Imatges d'infantesa», *Serra d'Or*, núm. 270 i 273.

112. Carme ARNAU, *Mercè Rodoreda*, p. 19-21.

113. Vegeu «Correspondència», apartat 1.1, Arxiu Mercè Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans.

ten la Renaixença com un «moviment espiritual de Catalunya» i pregunta: «Quins ideals heu servit, amb quin lligam amb el passat i amb quina esperança de futur?» i dedica un número monogràfic als estudis sobre autors del segle XIX i a la macroenquesta. Rodoreda no rep el qüestionari, però sí Delfí Dalmau, que hi respon mostrant el seu absolut optimisme i confiança en «el ple deixondiment d'una renaixença més abrivada que cap naixença»,¹¹⁴ una idea que no es cansa de repetir tant al Liceu Dalmau com a les reunions de *Clarisme*, la revista que a finals d'aquest 1933 funda amb alguns dels seus alumnes i col·laboradors. Per això és altament significatiu l'article inaugural de la revista, publicat al centre de la primera pàgina i en negreta, que estableix les bases de l'ideari de la revista i que es titula: «La nostra contribució Renaixentista»,¹¹⁵ un article en el qual l'equip de *Clarisme* proclama amb optimisme la seva joventut i la seva voluntat de continuar servint Catalunya des de l'àmbit de les lletres, un dels temes centrals i gairebé exclusius de la revista cultural.

«Celebrem l'any 33 amb joia plena! / Però entenem que si, per paradoxa, va iniciar-se amb planys i cants i crits de comiat i d'enyorament, la nostra Renaixença, cent anys ha, per lògica ha d'afermar-se amb actes de voluntat de viure, d'arribada i començament diaris, amb gramàtica, aritmètica i disciplina! Admirem els romàntics que tot somiant feien res, acceptem alegres les bitlles a favor nostre que faci cap boig, però hi volem correspondre amb audàcia més assenyada i amb seny més audaciós de cara a la realitat i a la vida. Som joves i no podem pensar sinó en la vida; però ens proposem, si mai arribem a vells, de continuar pensant en la vida catalana que no s'ha d'aturar mai! Som homes, i visca la Humanitat! Som catalans, i visca Catalunya!», diu l'article inaugural de *Clarisme*, en el qual endevinem la ploma assenyada i preocupada per la gramàtica de Delfí Dalmau.

Aquesta idea de l'escriptor com a patriota, del servei al país mitjançant l'ús i la normalització de la llengua literària, per tal de continuar i superar la feina dels escriptors de la Renaixença, és insistentment propugnada per Dalmau a «Estils»: «[...] M'haveu llegit alguns treballs de més volada, que, ja us ho de dit en son dia, han de veure la llum de tots els catalans, perquè Catalunya, i la nostra llengua, que amb tanta devoció heu mirat de polir-vos, no poden pas desaprofitar possibilitats com les que us he dit que oferia. La vida de l'idioma radica en el seu ús» (p. 294). I tots els missatges que rep Rodoreda van en el mateix sentit. Com hem vist, posa veu a un disc d'aprenentatge del català que edita el Liceu Dalmau i llegeix un text (atribuït per Dalmau a Pom-

114. *La Revista*, any XIX (gener-juny 1933). La resposta de Dalmau, p. 146.

115. *Clarisme*, núm. 1 (1 octubre 1933), p. 1.

peu Fabra, però seu segons Molas) titulat «La reacció normalista» que se sustenta en la mateixa idea: continuar la tasca dels escriptors del segle XIX millorant-la, això sí, amb les normes ortogràfiques de Fabra, és a dir modernitzant-la. Rodoreda posa veu en un text que comença així: «Nosaltres havem de saber infinitament grat als escriptors de la Renaixença, als quals devem que el català hagi reviscut com a llengua literària. Però no els podem imitar en llur esperit d'indisciplina ni en llur menyspreu per als estudis gramaticals. Així ho van entenent les noves generacions, com ho proven l'èxit de les normes ortogràfiques de l'Institut [...]». Tot plegat forma part, en definitiva, de la mateixa mentalitat: la voluntat de formar part d'una cadena d'escriptors patriotes que formen part del moviment espiritual de renaixença, primer, i de normalització, després.

I si d'una banda mostra a «Estils» la seva voluntat patriòtica de contribuir a la literatura catalana, també parla de la seva tenacitat per ser una bona escriptora i de la seva ambició literària. En parla recurrent a l'humor i la distància irònica just després que Delfí Dalmau hagi dedicat uns grans elogis a la seva novel·la *Sóc una dona honrada*? Primer ella es desqualifica humorísticament com a escriptora: «Sempre he confós el *mi* amb el *re*, i Chopin amb Granados; però diuen que la bona voluntat s'estima i m'esforço a tenir-ne molta» (p. 316). I després, amb una distància irònica, es desdobla, fingeix no conèixer l'autora de la novel·la, i en parla molt durament. Però ella no es desanima i es decanta per una posició optimista. És conscient que no arriba al nivell de les novel·les que admira, el seu nivell d'exigència la fa ser molt crítica amb la seva obra, però mai no es desanima i es mostra decidida a perseverar en l'intent d'arribar a ser una bona novellista. Per això a la darrera pàgina de la seva intervenció a «Estils» trobem la següent declaració d'intencions: «Pensar superar-me? Si no pensava fer-ho ja hauria plegat abans de començar. I si la ratlla dels mediocres em priva el pas, us asseguro que em resignaré, perquè en sé molt, però trigaré tant com podré a donar-me per vençuda, puix que tinc per companys, una voluntat que estimo molt, una constància que em simpatitza granment, una tenacitat que m'enamora i una manca de talent admirable com a defecte essencial. Aquestes quatre coses juntes poden més que no us penseu» (p. 327).

2. SOBRE POLÍTICA CULTURAL

Rodoreda segueix de ben a prop l'actualitat cultural i de tant en tant n'opina, des de *Clarisme*, com per exemple en l'article «Revista de Catalunya», en el qual defensa tant la República, com l'augment de competències de la Generalitat, com l'actuació del conseller de Cultura Ventura Gassol, que ha

anunciat que millorarà la situació del teatre català i que subvencionarà una revista literària, un anunci que, explica Rodoreda, ja ha estat criticat per alguns sectors, com ara l'editorial del diari *La Noche*, dirigit per Pich i Pon. La jove periodista replica el famós polemista en un article que resulta molt interessant per conèixer la seva ideologia sobre política cultural.

Rodoreda opina que durant la dictadura de Primo de Rivera hi ha hagut un bon nivell de teatre català, mentre que ara amb la República la majoria del teatre es fa en castellà i pertany a un model anacrònic, molt conservador i catòlic: «hem de mirar amb paciència que ens facin *El divino impaciente*, que no comprenem què l'impacienta, ja que cap mal no li han fet. Els senyors que, amb constància admirable, han emplenat nit darrera nit el teatre del carrer de l'Hospital poden anar a missa, poden confessar, poden rebre nets i purs l'absolució sempre que els convingui [...]». Per això es mostra favorable a l'anunci de Gassol, creu que cal ampliar les competències de «la nostra Autonomia» i insisteix en la necessitat de teatre català. «Què, val o no val que els catalans tinguem teatre català i una nova revista? O és que hem de passar la vida anant a veure la comèdia: *Don Méndez debajo de la higuera*?», es pregunta al final de l'article.

A més del suport a la política cultural de Ventura Gassol, l'aspecte més interessant de l'article són les consideracions polítiques que l'escriptora hi fa, la defensa de la República i la demanda de més competències per a Catalunya: «Tenim ja tres anys de República. Benvinguda. Però en aquests tres anys, amb aquest traspàs de serveis que tant ha costat de traspassar, què hem guanyat els catalans? Poder cridar *visca Catalunya*? Ja és tot això? No ens cal res més? O és que el digne representant del senyor Pic i Pon està convençut que amb un *Visca Catalunya!* ja no hi palluquem de satisfacció?» Finalment, Rodoreda fins i tot parla de diners i rebutja les crítiques de l'editorialista amb crítiques al sistema de finançament: «Ens cal tenir teatre català. Almenys un. Ens cal com el pa que mengem. Que el pagari el pobre contribuent que tan rebé defensa la *Cámara de Propiedad*? Potser sí. Però quan els catalans paguem tantes coses que no hauríem de pagar, bé ens podem permetre el luxe de pagar-nos el goig de tenir vot i veu; potser llavors farem més cas del que tenim i donarem més importància al que serà nostre.»¹¹⁶

116. Molts anys després, durant la transició democràtica, Rodoreda opina en una anotació personal sobre la política centralista de l'Estat espanyol: «Ningú de fora de Catalunya no pot imaginar el que representa per a un català l'actitud del govern espanyol. Aquest menyspreu, aquesta necessitat d'imposar-se, aquest desig de fer de Catalunya un país sotmès provoca en mi, patriota, com és natural, una infinita tristesa. Res no ha canviat. La llei d'harmonització la considero tan injusta, tan indigna d'un país que es vol democràtica, que em fa vergonya que l'Estat espanyol hagi caigut tan avall, que hagi canviat tan poc, que ens tornem a trobar com sempre

Un altre article interessant per conèixer més actituds catalanistes de Rodoreda és «Les falles de Sant Josep», un reportatge en el qual reivindica l'ús del català a València i defensa els activistes d'aquesta causa en aquella comunitat. Durant el viatge i l'estada a València constata la influència i l'ample abast del castellà, «la crosta castellanista», com ella anomena els sectors contraris a la cultura catalana, i també constata la feina dels catalanistes de València i els encoratja en la seva tasca que considera de redreçament lingüístic-nacional. Després de manifestar el seu rebuig pels braus i afirmar: «Decididament no sento la “*bravura*” ni la “*majeza*” espanyoles», acaba el reportatge amb el reconeixement de la unió cultural-lingüística entre Catalunya i València i diu: «I trametem un salut cordial a tots els amics de *El Camí*, i a tots els qui, per damunt de la migradesa dels pobres d'esperit, dels mancats de sentit comú saben superar-se amb la fe en el seu entusiasme i amb el gran amor per la seva terra i per la seva llengua.»¹¹⁷

3. LES POLEMÍQUES LITERÀRIES. LA NOVEL·LA, PLA I PROUST

Primer en la introducció a la primera entrevista a *Clarisme* el 1933 i després en l'article «Revista de Catalunya» el 1934, Rodoreda critica qualsevol tipus de sectarisme i es manifesta contrària al que anomena «les capelletes»; per a ella és bàsic que hi hagi màxima pluralitat en tots els aspectes de la cultura, per això diu que buscarà tota mena d'escriptors per entrevistar en el primer text i en el segon demana que la revista subvencionada per la Generalitat no arraconi ningú a l'hora d'acceptar els col·laboradors. Sembla ser força conscient de les divisions i rivalitats existents entre els intel·lectuals catalans, però ella se'n situa al marge i vol ser totalment eclèctica, amb una voluntat integradora per extreure el màxim benefici de cada aportació. Per això escriu a l'inici de la primera entrevista, «Parlant amb Sebastià Juan Arbó»: «A casa nostra, Catalunya, ens trobem que, de la gent que escriu pel sol fet d'escriu-

agenollats per força davant d'un fet incomprensible com és de privar-nos gairebé de respirar.» Fragment inèdit, dins el conjunt d'anotacions soltes (Arxiu Fundació Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans).

117. El mes de març de 1934, en l'època de les falles, una delegació de la Federació Nacional d'Estudiants de Catalunya viatjà a València per assistir als actes de clausura de la Universitat Popular Valencianista, que organitzà l'Agrupació Valencianista Escolar (cf. «La Veu de Catalunya» (25 març 1934), p. 9). Desconeixem per què i com va viatjar Rodoreda a València durant la mateixa època i si existeix la possibilitat que formés part d'aquesta delegació o si va viatjar en nom de *Clarisme* convidada per la publicació catalanista *El Camí*, de la qual parla en el reportatge.

re, ja no se'n canta ni gall ni gallina. Entrevius amb intellectuals i literats, gairebé no n'existeixen. Les capelletes fan que, el qui escriu, és com si en vida s'hagués llençat a un pou. I els uns als altres no poden concebre que ningú no els tregui: seria donar-los massa importància i relleu i no ho accepten, puix que cada colla es creu superior a la veïna, i, si per atzar a cap membre de la contrària se li acut de fer un entreviu, els companys li ho treuen del cap. [...] Nosaltres que respectem i admirem la gent de lletres — pel sol fet d'ésser-ho — volem iniciar una sèrie d'entrevius, no pas com voldríem, però sí com podem. [...] Però anirem a trobar-ne força, de tots colors i de totes bandes, sense distincions de cap mena, que, mentre estiguin a Catalunya i escriguin en català, tots tenen la nostra estima, tant si fa anys que breguen amb la ploma com si tot just comencen, mentre s'ho valguin i mentre ens vulguin explicar alguna cosa.»

Rodoreda llegeix molt, assisteix a conferències i presentacions de llibres a l'Ateneu, al Lyceum Club, entrevista els escriptors que més admira, comenta les seves novetats, escriu ressenyes... En definitiva, sembla que segueixi tots i cadascun dels moviments de la cultura catalana i dels seus protagonistes, siguin de la tendència que siguin. Per això no és gens estrany que també participi aportant la seva opinió en una de les polèmiques més llargues i intenses dels anys vint i trenta: la necessitat i la naturalesa de la novel·la a Catalunya. Hi participa breument però significativament i pren partit. Ho fa en una ressenya d'un llibre d'Anna Murià, que publica a *Clarisme* i que porta per títol «Joana Mas». «Joana Mas», un article amb els mateixos arguments en els quals basa el pròleg de *Sóc una dona honrada?*, la necessitat de novel·la en general i de dones escriptores en particular, és un text ben curiós, en el qual ens trobem una Mercè Rodoreda de vint-i-cinc anys demanant a un Josep Pla de trenta-sis que escrigui una novel·la. Els anys trenta ja observem dues concepcions de la novel·la que són a les antípodes, una oposició que mantindran tota la vida.¹¹⁸

A «Estils» deixa clara també aquesta afició a la premsa i parodia les polèmiques que hi protagonitzen els intellectuals quan diu: «El que més em plau són els duels als quals amb la seva ploma es lliuren. Un dels més divertits ha estat el Brunet-Escalasans, agafant com a àrbitre bon xicot i pacífic, el senyor

118. Mercè Rodoreda i Josep Pla mantindran tota la vida concepcions antagòniques del que ha de ser una novel·la i posicions oposades sobre la necessitat del gènere a Catalunya. Molts anys més tard, el 1960, Josep Pla forma part del jurat del Premi Sant Jordi, al qual ella presenta *La plaça del diamant*. Pla rebutja aquesta novel·la i no li dona cap vot perquè, en el cas extrem d'acceptar la necessitat de la novel·la per guanyar lectors en català, només li interessa el gènere documental i la crònica realista. Sobre el Premi Sant Jordi i *La plaça del diamant*, vegeu Mercè IBARZ, *Mercè Rodoreda: Exilio y deseo*, p. 146.

Rovira i Virgili, amb esma per a dir “Per què m’han d’embolicar?”. / Esclasans deixa Brunet i Brunet Esclasans com no els reconeixerien les mares llurs. “Figa-flor”. “Ànima tova”. “D’això plora la criatura.” “Promiscuïtats malsanes”. “Ara t’aclariré les potències”, són les dolces paraules que com qui no fa res es van bescanviant a raig de ploma» (p. 311).

«Joana Mas» comença situant la polèmica que diversos escriptors i periodistes mantenen en aquell moment sobre la necessitat de la novel·la a Catalunya. Arran de la publicació de *Madrid: L’adveniment de la República* de Josep Pla l’octubre de 1933 es reanima aquesta discussió que sembla inevitable cada cop que Pla publica un llibre o fa unes declaracions sobre el gènere. D’una banda, Pla, en articles com «La setmana a Madrid», «La història i la novel·la» o «La gent no llegeix res» a *La Veu del vespre*,¹¹⁹ i Manuel Brunet, en articles com «Novelles»,¹²⁰ també en l’edició del vespre de *La Veu de Catalunya*, escriuen contra la novel·la i mostren la seva predilecció per la història. Tots dos qualifiquen els novel·listes catalans de mediocres, i Brunet afirma que sent «aversió» per les novelles exceptuant les que han estat escrites pels grans, tipus Tolstoi, Balzac, Stendhal o Proust. En resum, consideren que s’ha d’anteposar la qualitat de les obres a la necessitat d’un mercat de lectors en català i, per això, consideren errònies totes les iniciatives que serveixin per potenciar la novel·la, com ara el Premi Crexells.¹²¹ D’altra banda, Ramon Esquerra, Rafael Tasis i Marca, Carles Soldevila i Sebastià Juan Arbó, entre d’altres, mantenen l’opinió contrària: s’ha de crear un públic lector en català i la novel·la és el gènere més adient per fer-ho. A més, consideren que la producció estimularà la qualitat. Esquerra és qui desferma aquest nou capítol de debat (ja n’hi havia hagut un altre el 1929 arran d’un altre llibre de Pla) amb un article a *El Matí*, «‘Madrid’, un llibre de Josep Pla»,¹²² en el qual afirma que l’empordanès pot ser el gran novel·lista que Catalunya necessita. Després de la rèplica de Pla negant-s’hi en rodó i d’un dur article de Brunet a *La Veu del Vespre*, Esquerra escriu «Defensa de la novel·la»,¹²³ al qual Pla respon a *La Veu de Catalunya* amb l’esmentat «La gent no llegeix res». Durant tot l’octubre i el novembre els diaris contenen més entregues d’aquest debat, com ara els articles de Rafael Tasis i Marca a *La Publicitat*: «La misèria del llibre ca-

119. *La Veu el Vespre* (16 octubre 1933) i *La Veu del Vespre* (23 octubre 1933).

120. Manuel BRUNET, «Novelles», *La Veu del Vespre* (17 octubre 1933).

121. La creació del Premi Crexells el 1928 va ser un dels episodis sonats dins la història de la crisi de la novel·la catalana i va fer emergir el fons de la qüestió, el mateix que ara estem analitzant. Vegeu Margarida CASACUBERTA, «Gènesi i primera adjudicació del Premi Crexells. Notes sobre cultura i novel·la en el tombant dels anys vint als trenta», *Els Marges*, núm. 52 (1995).

122. Vegeu *El Matí* (1 octubre 1933).

123. Vegeu *El Matí* (22 octubre 1933).

talà», «Ens calen moltes novel·les catalanes» i «Problemes del llibre català. Novel·listes, editors i mecenes».¹²⁴

Rodoreda segueix intensament aquest debat sobre els límits de la literatura catalana i les possibilitats d'equiparar-la a les europees del moment i a finals de novembre hi aporta la seva visió tot comentant la novel·la d'Anna Murià *Joana Mas*. Rodoreda s'alinea amb el sector de Tasis i Esquerra tot i que només cita explícitament el primer i, a més, opina just nou dies després de l'article de Tasis que aquests debats beneficien la novel·la catalana: «Hem seguit amb força interès, el renou aixecat al voltant de les declaracions antinovellístiques de Josep Pla i de Manuel Brunet. Les seves guitzes contra la novel·la, cal agrair-les. Convindria que, ben sovint, senyors Brunet i senyors Pla, espetessin uns quants mots amb bona intenció mal intencionats, i que uns quants senyors Rafael Tasis i Marca, amb bona intenció ben intencionada, lliuessin als directors i, aquests, a les linotips, articles conscients com a bona arma defensiva d'aquesta nostra novel·la catalana. Cal esbandir el desinterès del públic i, com més es parli de novel·la, en bé uns, en contra els altres, més s'accentuarà l'interès», escriu referint-se als articles abans esmentats.

Rodoreda defensa aferrissadament la necessitat del gènere novellístic a Catalunya, i no l'històric o el memorialístic que reivindiquen Pla i Brunet. El seu criteri és pragmàtic i gens elitista, creu que la quantitat de novel·la és prioritària sobre la qualitat, perquè s'han de cobrir les necessitats d'un públic mitjà. Com Tasis i tants altres escriptors, creu que s'han de publicar novel·les de tots els gèneres perquè si no existeixen en català el públic les comprarà en altres llengües. Per això escriu: «Ens calen novel·les. Sí, senyor Rafael Tasis i Marca [...]. I, com vós tan encertadament dieu, de totes menes. Excel·lents i mediocres. No és ara l'hora d'un Proust. — Que potser no tindrem. — Però que, si sortia, no dubtem que el gran públic no el llegiria. I, en el moment actual, el que ens cal, és que es llegeixi, i en català.» La menció a Proust no és casual. Un mes abans, Manuel Brunet havia estat ben taxatiu en l'article «Novel·les»: el panorama català estava ple de mediocritat i només s'hi podia acceptar novel·la si era d'una qualitat equiparable als grans autors estrangers. «O Proust o res», havia sentenciat.

Rodoreda, però, és partidària de més benevolència i, per això, jutja de manera condescendent la novel·la d'Anna Murià. La valora positivament pel simple fet de ser una aportació a la narrativa catalana, un exemple de literatura simple, entenedora i a l'abast de tothom, que s'adequa a les necessitats del mercat català. I encara hi troba un valor afegit: està signada per una dona i a

124. Vegeu *La Publicitat* (2 novembre 1933) i *La Publicitat* (16 novembre 1933). També van intervenir en aquest foc creuat d'articles Manuel de Montoliu, Maurici Serrahima i Joan Armengol, entre d'altres.

Catalunya hi ha molt poques escriptores (una idea que també la trobem ben explícita al pròleg de *Sóc una dona honrada?*), tot just una Carme Karr, Carme Montoriol o Maria Teresa Vernet. Per tot plegat considera: «*Joana Mas*, no és res transcendental. Però, aquí, a Catalunya, en aquests moments, *Joana Mas* és la novel·la d'una novellista que ens mancava; i, per la dignitat amb què és escrita, i perquè és novel·la de les que es fan llegir, ens cal lloar-la; no perquè creguem afavorir ningú, sinó perquè s'ho mereix».

Però Rodoreda no és una polemista agressiva i seriosa i a «*Joana Mas*», en el to lúdic i conciliador que la caracteritza, acaba demanant cordialment a Pla i a Brunet —i abans també ho ha fet a Tasis— que conreïn el gènere novel·lístic per tal de construir una tradició de novel·la amb vista al futur: «Senyor Brunet, esperem de la vostra facilitat a repensar-vos, un canvi d'opinió. Vós que sou un home que, a desgrat de tot, us feu llegir, escriviu una novel·la! Senyor Pla: vós, que també posseïu l'art de fer-vos llegir, escriviu una novel·la! Esperem, del vostre talent, una reacció favorable. I, a desgrat de les vostres guitxes contra el que avui us desplaça, esperem llegir novel·les vostres, perquè demà us plaurà.»

4. OPINIONS SOBRE ELS CREADORS: EL NOVEL·LISTA, EL POETA I EL CRÍTIC

Si Rodoreda no pot amagar una gran admiració pels novellistes, tant a les entrevistes de *Clarisme* com al diàleg de *Polèmica*, tampoc no pot dissimular l'antipatia per la figura del crític literari, que atacarà sense cap mena de pietat, primer a «*Estils*», i després explícitament a les novel·les. Explica que el valora tan negativament perquè representa l'academicisme —les normes—, que ella, a causa del seu caràcter, rebutja, i perquè no exerceix la seva feina amb sinceritat. Els crítics catalans no són sincers, opina, perquè estan pressionats per una sèrie de circumstàncies d'un mercat problemàtic (han de triar entre activar les vendes o jutjar la qualitat) i perquè actuen moguts per interessos personals en un món literari tan reduït (la necessitat de mantenir els vincles amb els editors i autors dels quals ells depenen). Per això, diu a «*Estils*»: «Un crític em fa pena, i em fa pena perquè no viu, i, no vivint, és mort. No un mort. La feina del crític és trista, feixuga, aspra i desagradable. No frueix ni el que veu, ni el que viu, ni el que voldria viure; sempre, en tot, i, tothora, l'amenaça imperiosa penjada al cap, de *crítica*» (p. 297).

Però, dins l'univers literari, el poeta és la figura més admirada per Rodoreda, i confessa a Delfí Dalmau que ser-ne és la seva gran ambició frustrada: «haveu esmentat el mot *poeta*, i aquest, té, per a mi, un significat que mai cap diccionari no sabrà donar-li com interiorment l'hi dono jo»

(p. 296).¹²⁵ Ara bé, el poeta és també l'escriptor que més control ha d'exercir sobre els sentiments expressats, és «de totes les persones que conreen un art, la qui corre el perill més gros de fer el ridícul» (p. 296). És a dir, sovint és l'artista que més vegades pot caure en el sentimentalisme ridícul, una de les coses més rebutjades i temudes per la jove Rodoreda (i evidentment també per la madura).

5. EL REBUIG DEL SENTIMENTALISME. CONTRA EL PATETISME ROMÀNTIC

A *Polèmica* queda ben clar l'atac al sentimentalisme, al patetisme romàntic, que és una de les dèries constants de Rodoreda els anys trenta. «I el ridícul és, de totes les coses, la més temuda per mi. [...] El que és trist és el que passa, als poetes que no ho són per naturalesa, que és el que m'esdevindria a mi: que en proposar-me d'entendrir, o entristir, o sentimentalitzar faria riure» (p. 296). El sentimentalisme és el pitjor defecte de qualsevol obra literària, que Rodoreda no perdona quan la jutja: «Anna Murià parla en un to, dintre el que pot ser mer realisme, absurdament sentimental. No neguem que tots ho som, i que ens és grat d'ésser-ho; però el sentimentalisme ha d'ésser ben disciplinat i ben dosificat», opina a la ressenya de *La revolució moral*.¹²⁶

Per això, detesta certs corrents o gèneres literaris com la poesia i el teatre del romanticisme castellà, la novella rosa o qualsevol altra mena de drama sentimental exagerat. En l'article «Cada any en aquest temps», a *Clarisme*, mostra el seu rebuig d'una literatura, d'un teatre, que considera anacrònica, tot criticant la representació anual del *Tenorio* i el romanticisme que representa, inadequats per als temps moderns i la mentalitat de les dones actuals. Si des del punt de vista estètic troba els versos «enganxosos», «detestables» i «provocadors de la màxima ximpleria», des del punt de vista temàtic considera que el *Tenorio* és «La negació més absoluta de les dones amb quatre dits de front», una fórmula per a l'amor absolutament antiquada. Fins i tot parodia els versos del castellà quan descriu la representació que any rere any arriba a

125. En la dècada dels quaranta Rodoreda escriurà poesia. Guanyarà la Flor Natural als Jocs Florals celebrats a Londres el 1947 i a París el 1948, i en els de 1949 a Montevideo obtindrà el títol de Mestre en Gai Saber. Josep Carner, a més d'Armand Obiols, va ser el seu assessor a través d'una nombrosa correspondència. Vegeu *Agonia de llum. La poesia secreta de Mercè Rodoreda*.

126. Cf. «La revolució moral, per Anna Murià», *Clarisme*, núm. 30 (12 maig 1934). Sempre defugirà el sentimentalisme en les seves obres i recalcarà aquest aspecte: «Vull tornar-hi a insistir, perquè em dolgué que algú ho negués: vull afirmar ben alt que *La plaça del diamant* és per damunt de tot una novella d'amor per més que sense un gra de sentimentalisme.» Pròleg a *La plaça del diamant*, 1982.

Barcelona i altres ciutats: «l'actor, amb la complicitat del silenci que planava en la sala, llançava el seu esgarip que volia ésser apassionat, acariciador, convencedor, eloqüent. / *Reposa aquí y un momento / olvida de tu convento / la triste cárcel sombría / Oh! ¿No es cierto ángel de amor que en esta apartada orilla...* / I és aleshores, quan als qui recorden, els ve a la memòria aquell estirabot que deien fent grans brams, quan eren petits i no els havia llegut d'emocionar-se. / *...els ases porten cotilla i els rucs gorra de cop?* / I quan arriba l'hora de les "líquidas perlas que convidan a beberlas" ells pensen que això de voler xarrupar llàgrimes és una gran garrinada, i coincideixen amb Francesc Pi i Margall, que trobava detestables els versos de Zorrilla.»

Rodoreda denuncia l'anacronisme de la sensibilitat que representa el *Tenorio* en l'època moderna, marcada pel maquinisme, la vida urbana i el ritme del cinema: «Avui, que el motor rondinós dels avions gairebé no ens fa aixecar el cap; avui que les grans velocitats no ens sorprenen; avui, en plena davallada de romanticisme; avui, que ens són familiars la *Browning* i els *gàngsters* i la bomba sota el seient del més inofensiu tramvia, en plena folia dels primers plans cantelluts del cinema —exercici per aixamplar fins als més vasts horitzons i aclarir les potències il·luminant-les per on millor li sembla—, avui a desgrat del temps i de les evolucions que aquest efectua, encara tornen a saltar dels més variats escenaris, als més diferents espectadors, els versos aquells. / *Y esas dos líquidas perlas / que se deslizan tranquilas / de tus radiantes pupilas / convidándome a beberlas*».

És curiós com des de ben petita Rodoreda mostra aquesta actitud de crítica i humor sobre aquest model de romanticisme tronat. En una carta, dataada probablement el 1920 —per tant, quan ella té dotze anys—, al seu oncle Joan Gurguí, que és a l'Argentina, explica que a l'escola han representat una obra de teatre i fa el següent comentari humorístic, en el qual ja fa notar que alguna cosa grinyola en la representació: «figurate que drama era que mientras se estaba muriendo D. Blanca de Navarra se abanicaba».¹²⁷

6. VISIÓ ESCÈPTICA DE LA VIDA I DE L'AMOR

L'obra periodística i d'assaig d'aquesta època mostra com Rodoreda de-fuig qualsevol mena d'idealisme i s'hi oposa, ja sigui en forma de romanticisme o de qualsevol altra classe, i aposta fermament per la realitat. Una realitat, un món, que és vulgar, dur i cruel. Rere la Rodoreda humorista i d'expressió lúdica, hi trobem (com sol passar amb molts escriptors humoristes) una per-

127. Sovint les cartes de Rodoreda al seu oncle són en castellà, la llengua que ella ha après a escriure en els pocs anys que ha anat a l'escola. La carta està datada el 1920 amb un interrogant. Vegeu «Correspondència personal 5.1», Arxiu Mercè Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans.

sona amb una visió de la vida molt escèptica i molt realista, amb un punt de desengany. A «Estils» exposa la seva concepció de l'home, plena de pessimisme i resignació, tot contestant un discurs ple d'idealisme de Dalmau: «Tots som per l'estil. Un grapatet d'ossos i carn, uns polsims de sentiments i passions... i ja tenim l'home fet. No existeix superioritat d'una persona a l'altra: [...]» (p. 315). L'home està incapacitat per a la mena d'amor universal que Dalmau propugna: «Aquest universalisme del qual parreu, no podrà existir mai perquè la gent tenim l'ànim [sic] massa migrada, i abans de somniar un Déu universal propugnariem per un d'ús particular, millor el nostre que el dels altres». Però, lluny de caure en el pessimisme extrem o en l'amargor, Rodoreda adopta una actitud de resignació davant d'aquesta realitat humana: «això és una realitat i hem d'acceptar-la sense plànyer-nos-en massa. La gent és com és a desgrat de creences i religions: poden, aquestes, fer veure el que no existeix, poden fer-te imaginar una bondat on només hi ha hipocresia» (p. 312).¹²⁸

7. EL REBUIG DE LA FILOSOFIA, DE LA METAFÍSICA I DE LA RELIGIÓ

Rodoreda creu que l'home, que és un ésser insignificant dominat per les circumstàncies, viu en un món que ella defineix com un «gran embull».¹²⁹ Davant la impossibilitat de trobar grans veritats que expliquin la vida i el món, l'única actitud possible davant aquests és l'escepticisme i el relativisme. En un dels seus primers treballs periodístics, «Parlant amb Maria Vila», expressa aquesta impossibilitat de conèixer la veritat —que és femenina i s'esmuny— i, per tant, la inutilitat de cercar-la: «Ningú no la coneix. [...] I quan la creieu vostra, mofeta se us esmuny dels dits i arribeu a pensar que el mot *veritat* és un mite, i que aquesta no existeix.»¹³⁰ Idea que manté i desenvolupada amb més detall —i amb molt d'humor— a «Estils», on rebutja la filosofia, entesa com a recerca d'aquesta veritat, un rebuig que es convertirà en paròdia a *Un dia de la vida d'un home* i *Crim*, com veurem més endavant. La recerca del filòsof és inútil, perquè la veritat és inassolible, i d'altra banda, no condueix a la felicitat, perquè en cas de ser descoberta, la veritat és molt «lletja». Ella demostra preferir la vida a la divagació filosòfica, una vida de la qual no té pas

128. Concepció de l'home totalment antiheroica que no variarà al llarg de la seva vida. L'heroï «o bé és un home pres de pànic que reacciona per salvar-se d'un perill, o bé és un pobre home que necessita realitzar-se, compensar la seva mediocritat». Ni tan sols creu en la grandesa dels herois antics perquè no són més que «homes amb un destí tràgic empaitats i devorats pels remordiments». Cf. el pròleg de *Quanta, quanta guerra...*

129. «Nadal», *Clarisme*, núm. 10.

130. «Parlant amb Maria Vila», *Mirador* (20 octubre 1932).

una concepció massa optimista, però que considera l'autèntica escola de coneixement i per això escriu a «Estils»: «Direu, la filosofia, és necessària: què fora el món si ella no existia? Doncs jo crec que fóra tal com és ara. Perquè, ja pots estudiar filosofies si no saps un borrall de la vida: si no és aquesta la qui t'ensenya a vèncer-te i a dominar-te a cop de decepcions, davant les contrarietats, davant els escarments, i t'ensenya a exercitar-te en el difícil art d'estabilitzar el pensament, en l'única escola bona, per a la qual, sense tu demanar-ho, et trobes matriculat.» És contrària a una actitud massa transcendental: «I crec que sense la paraula *filosofia*, manta persona fóra més feliç; perquè ja és bonic de dubtar —és un joc que a mi de vegades em plau molt— però no tant! I em desagrada —també de vegades— el continu *per què* i *com*, puix que inevitablement —tots dos agermanats— forgen anelles, et deixen penjat a una cadena sense fi, i et fan fer de simi» (p. 310).¹³¹

Tampoc la religió ni les teories espirituals li són útils per a una explicació del món. En algun article —i sobretot, com veurem més endavant, en la seva obra— critica la falsedat d'alguns aspectes del catolicisme, al qual no s'adscriu pas de manera fervorosa: «Jo, que no puc lluir —no sé si a desgrat— galons de gran catolicisme».¹³² La seva visió realista de la vida la fa mostrar-se contrària a la idea sobre una força superior que empeny l'home, per això contesta un lacònic «Doncs jo no hi crec» quan Arbó li diu: «Crec també en una força superior que ens empeny i ens domina... hi ha tants misteris...».¹³³

8. LA DESMITIFICACIÓ DE L'AMOR

Les quatre primeres novel·les de Rodoreda presenten com a tema constant la desmitificació de l'amor, ja que totes ens mostren —des d'un punt de vista

131. En plena maduresa, Rodoreda continua mostrant una indisposició similar a l'anàlisi quan diu: «Mireu: si els meus llibres són bons, impliquen irremeiablement una filosofia de la vida, amb espirals sociològiques o ideològiques. Però no és feina meva destriar-les. A mi no m'agrada mai buscar tres peus al gat.» O bé quan fa aquesta confessió sobre la necessitat de l'alta cultura: «Els escriptors de la meva generació érem una mica rucs: no crec, per exemple, que n'hi hagi cap que sàpiga grec ni que pugui parlar mitja hora seguida de Hegel sense dir enormes disbarats. Però, i entre nosaltres sigui dit, tampoc no crec, en principi, que ens faci cap falta.» (Cf. B. PORCEL, «Mercè Rodoreda o la força lírica», *Serra d'Or* (març 1966).) I encara continua demostrant la seva poca disposició a la transcendència quan li pregunten si les seves novel·les comporten algun tipus de tesi i ella contesta: «No, en absolut. Això és massa intel·lectual per a mi... això no va per mi.» (Cf. C. ARNAU i D. OLLER, «Una conversa amb Mercè Rodoreda», *Serra d'Or*, núm. 382.) O, quan afirma: «fujo dels missatges com de la pesta». (Cf. Lluís BUSQUETS, «Mercè Rodoreda, passió eterna i fràgil», *El Correo Catalán*, núm. 163 (22 abril 1978), suplement de cap de setmana.)

132. «Nadal», *Clarisme*, núm. 10.

133. «Parlant amb Sebastià Juan Arbó», *Clarisme*, núm. 4.

humorístic o bé seriós — el fracàs estrepitos d'una relació amorosa, un xoc espectacular entre la idealització de l'amor, que té com a base la literatura, i la crua realitat, caracteritzada per la vulgaritat. Un tema ben present també en altres textos d'aquesta època en els quals ens ofereix la seva particular filosofia amorosa. Quan pretén teoritzar sobre el tema topa amb la dificultat de definir-lo i recorre a les arts que l'imaginari col·lectiu utilitza per concebre una idea de l'amor. Així pren imatges de la literatura (Shakespeare, Goethe...), de la pintura i de la mitologia per definir aquest sentiment. Però la conclusió és prou dura: malgrat la bellesa de la literatura o de l'art, les seves creacions són artificials, irreals, poc fiables i, sobretot, poc útils. Rodoreda afirma que les grans passions literàries tenen únicament conseqüències tràgiques, condueixen l'home al sofriment i a la mort. I a «Estils» n'enumera molts exemples: Marc Antoni i Cleopatra, Hamlet, Otello, Faust i Margarida... I acaba afirmant que les grans històries d'amor creades per Shakespeare li provoquen, malgrat la seva bellesa, «una mena de malvolença per a les grans passions que fan dels homes la seva millor joguina» (p. 313).

Intenta definir l'amor però ho troba impossible i, després de desmitificar els amors literaris i mitològics, exposa la seva teoria, ben escèptica i pessimista: «Crec en una estimació, en un afecte sincer, i, sobretot, i per damunt de tot, en una gran dosi d'altruisme: tot el que s'allunyi d'això no pot anomenar-se amor. I si l'amor ens ha de menar, com la filosofia, a una recerca constant —aquí, però, del mot *millor*— no crec ni creuré en l'amor» (p. 315). Pel que fa al matrimoni, la concepció és també força crua i vulgar, consisteix en trobar algú que anivelli els defectes propis amb qualitats, és a dir, en trobar un equilibri; res de grans passions, res de romanticismes grandiloqüents. Totes aquestes afirmacions tenen una gran importància per entendre les novel·les d'aquesta època, per entendre com Rodoreda hi nega la possibilitat de materialització dels amors literaris, que troba idealitzats, magnificats i ben diferents de la crua realitat.

Per tant, la jove Rodoreda no creu ni en la filosofia, la reflexió profunda i transcendental, ni en la religió, ni en l'amor, ni en el matrimoni com a elements que aportin felicitat, que ella troba únicament en les petites coses de la vida, com explica en l'article «Adéu a l'estiu» a *Clarisme*. Una felicitat que és molt difícil —impossible— d'assolir, especialment durant la joventut, una etapa traumàtica i trista a causa del xoc entre l'idealisme i la crua realitat.¹³⁴ El conte «Una nit», per exemple, mostra perfectament aquesta etapa amarga, aquest desengany en conèixer «ben nua, la realitat», i l'escepticisme res-

134. Carme Arnau ja ha parlat extensament de la pèrdua del paradís de la infantesa i de les conseqüències en l'adolescència i la joventut. (Cf. *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda...*)

ta com a única actitud.¹³⁵ La joventut no és alegre ja que comporta ambició, inconformisme, innocència perquè «vol fer veritat el que no és sinó il·lusió», i després desengany, per això afirma a l'entrevista «Parlant amb Apelles Mestres» a *Clarisme*: «La joventut és trista, terriblement trista per dintre».¹³⁶

9. EL FEMINISME, TEMA D'ACTUALITAT

En la maduresa Mercè Rodoreda mai es va voler definir com a feminista, sinó tot el contrari.¹³⁷ Tampoc se'n va declarar mai els anys trenta, un moment de grans canvis per a les dones en el període republicà (entre ells la possibilitat de votar o de divorciar-se). I s'ha opinat molt sobre si, malgrat aquestes afirmacions, va tenir una actitud feminista o no, també s'ha escrit sobre el paper de la dona en les seves novel·les¹³⁸ i, com en altres ocasions, simplement s'ha jutjat Rodoreda, considerant-la *poc feminista* per dir-ho d'alguna manera. Sovint se l'ha comparat amb algunes de les seves contemporànies. I a vegades s'ha fet sense contextualitzar, sense situar-se en els paràmetres del moment que va viure: no és el mateix el concepte, l'objectiu i la manifestació del feminisme de l'actualitat que el concepte, l'objectiu i les expressions del feminisme a la Catalunya de la primera meitat dels anys trenta.

Per evitar les mirades anacròniques i els judicis, vull fixar-me en els textos, en els fragments, les preguntes i les opinions que va escriure en aquesta etapa de joventut sobre el paper de la dona en el món de la cultura i sobre el feminisme. Existeixen alguns fragments sobre aquests temes a les entrevistes,

135. «Una nit», *Clarisme*, núm. 11 (30 desembre 1933), p. 2.

136. *Clarisme*, núm. 21 (10 març 1934), p. 1-2. Als seixanta-nou anys Rodoreda continua afirmant el mateix: «sabemos perfectamente que la juventud no es alegre y que toda persona joven está condenada a enfrentarse con el vacío de la existencia». (Cf. Carta a Pío Cabanillas, 1 de setembre de 1977, Arxiu Fundació Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans.)

137. Ja gran, Rodoreda negarà qualsevol vinculació al feminisme: «Tot això de les "reivindicacions de la dona actual" és una mica literatura. Des del punt de vista social no m'interessa, i des del punt de vista íntim ja té la partida guanyada. Una dona sempre guanya; si no és a la feina, serà amb la maternitat o amb l'amor.» (Cf. Montserrat ROIG, *L'alè poètic de Mercè Rodoreda*, p. 174.) L'autora també nega qualsevol feminisme quan reivindica el paper de la dona com a companya i mare de l'home en les declaracions recollides per J. M. Castellet a «Mercè Rodoreda», a *Els escenaris de la memòria*, p. 41. En els últims anys de la seva vida enviarà una carta demanant a Marta Pessarrodona, que treballa a Edhasa, que no li envii més llibres d'una gran teòrica del feminisme: «Darrerament vaig rebre dos llibres com dos totxos de Simone de Beauvoir, que és una senyora intel·ligentíssima que no puc veure ni en pintura. M'agraden els escriptors que tenen ales». (Vegeu MARTA PESSARRODONA, *Mercè Rodoreda i el seu temps*, p. 219.)

138. Cf. Anne CHARLON, *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)*, Barcelona, Edicions 62, 1990.

a «Estils» i, com veurem més endavant, al pròleg de *Sóc una dona honrada?* i a les novel·les. Fragments seriosos i fragments amb molta ironia, que fan referència bàsicament al paper de la dona dins el món cultural i que apareixen de manera molt breu i esporàdica en els textos de l'autora. Però sobretot cal tenir en compte que són textos i opinions escrits per una dona no universitària, no polititzada i no activista. Menciono aquests dos aspectes per subratllar com en cap moment Rodoreda és, ni té voluntat de ser, una teòrica sobre el feminisme, ni una militant de cap causa feminista.

Fixem-nos en aquest fragment d'entrevista de Mercè Rodoreda a Maria Macià per introduir-nos en el context i en la idea de feminisme que tenien algunes persones al primer terç del segle xx a Catalunya: «Digueu-me el vostre parer sobre el matrimoni, sobre el divorci...», demana Rodoreda. I Macià respon: «Planyo els qui s'hi troben», frase que dóna peu a Rodoreda a fer humor: «Fóra interessant que ens diguéssim si planyen els qui es casen o bé els qui es divorcien.» Arriba el moment de parlar de feminisme i la filla de Macià ens aporta una idea molt interessant sobre el concepte de dona feminista que estava en circulació, el de dona masculinitzada:

—Us interesseu pel feminisme?

—No m'atrau gaire, i el tipus estrictament feminista el crec una equivocació. Una dona, per més feminista que sigui, no ha de perdre mai la seva feminitat.

—I no creieu que en la política catalana hi manca algun nom femení?

—Jo crec que hi ha moltes dones, ací, amb prou talent per ocupar llocs força preeminents al Parlament; però manca que gosin posar-se a l'avançada. És cert que Madrid té una Nelken, i una Kent, però ja us he dit que si a Catalunya no hi són no és pas per incapacitat. Ara, que jo, encara que em cregués prou capacitada per a iniciar un moviment d'aquesta mena, mai no ho faria. No sóc d'aquelles dones que tenen el cap ple de fantasies i tot el dia forgen projectes i més projectes que... no realitzen. Em sento bé tal com estic i no m'agrada, perquè sí, aixecar castells enlaire.

Rodoreda pregunta molt sovint als seus entrevistats per la situació de la dona, com en l'entrevista al seu admirat Sebastià Juan Arbó, en la qual fins i tot respondrà entre línies els comentaris masclistes de l'escriptor. La jove periodista fa la pregunta habitual: «I què en penseu de les dones que escriuen?» I es troba amb aquesta opinió tan contundent: «Que no m'agrada. Tot i que l'escriure és força femení; però jo, per la meua manera de pensar, no crec que la dona hagi de fer-ho. La dona em plau molt femenina: res de política, res que pugui desviar-la del que naturalment ha d'ésser. M'és desagradable aquesta igualtat que fica la dona a les Universitats i tota aquesta llibertat...» Després Arbó li confessa el seu somni de viatjar a París amb una dona que no vulgui

casar-se amb ell, i entre guions, Rodoreda escriu: «Mentre enraona sense mirar-me, amb els ulls fets devers on creu veure ja aquesta xicota decidida a acompanyar-lo, penso que en comptes de dordre's, com ha fet abans, de l'excessiva llibertat de les dones, hauria de lloar-la. Altrament, podria ben dir adéu al seu somni de viatge».

Rodoreda té sempre al qüestionari la pregunta sobre els canvis en la situació de la dona, perquè és un tema d'absoluta actualitat. Com també sempre té una paraula positiva per al gènere femení. En l'entrevista «Parlant amb Maria Teresa Vernet», per exemple, Rodoreda no escatima elogis ni per a la figura de la novel·lista en general, ni per a la dona catalana, també en general, una figura que caracteritza bàsicament pel seny:

Fer un elogi a un home costa poc. De seguida estan contents. Però a una dona... —i novel·lista encara!— val a dir intel·ligent, astuta, feta a analitzar, a endevinar, a teixir...

Dius a un home: «sou molt agradable», i s'ho creu; o, almenys, té la galanteria tan ben ensinistrada que et deixa convençuda d'haver-lo convençut. En canvi, ho dius a una dona, i, si no se't posa a riure irònicament, et deixa la sensació que allò que has dit et valia més haver-ho callat, pel senzill motiu que no és cregut.

I després fa una definició que no deixa cap mena de dubte sobre l'altíssim concepte que té de la dona: «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 [...]».

L'última entrevista que publica a *Clarisme* és a Lluçiana Canyà, aleshores molt popular per haver publicat *L'etern femení* i col·laborar en diversos mitjans. Rodoreda explica, a la introducció, no haver-la conegut fins a la sortida d'aquest llibre i explica:

Un dia, en una conversa amb una persona de força prestigi entre la premsa catalana, va venir a tomb i aquesta persona em va dir: —Encara com no s'ajunten les dones que escriuen i es preocupen d'establir entre elles una certa companyonia... caldria fer-ne esment... què li sembla?

—Què us puc dir si gairebé no en conec cap?

—Cap?

I Rodoreda enumera les contemporànies que llegeix: «Home... hi ha uns noms: Irene Polo, Anna Murià, Maria Teresa Gibert, Rosa Maria Arquimbau...» Lluçiana Canyà li explica que ha estat universitària i «la primera dona que entrà a l'Ateneu», i quan Rodoreda li pregunta «Què penseu de la dona fe-

minista?», respon en la mateixa línia que ha respost abans Maria Macià. Afirmar Canyà: «Que ho pot ésser conservant la feminitat. No sóc amiga de les dones espantaocells. Com ja faig avinent en el meu llibre *L'etern femení*, de-
testo les dones masculinitzades. Crec que podem ésser unes perfectes mestresses de casa i, ensems, sostenir una conversa sobre el tema que sigui, sense “estar peix”».

En aquestes entrevistes Rodoreda sol subratllar el gènere de les entrevistades, les anomena grans dones o dones amb majúscules, destaca la seva feminitat com un valor positiu. Hi ha un àmbit, però, en el que sí que reivindica una major presència de la dona: en la literatura, i ho escriu ben explícitament a «Joana Mas», com ja hem analitzat, i també ho farà al pròleg de *Sóc una dona honrada?*, tant de manera seriosa com humorística, tal com veurem en analitzar la novel·la. Rodoreda es planta en el panorama català amb una novel·la i afirma que les dones han d'escriure més, han d'ampliar un panorama en el qual quan ella arriba hi troba «poques novel·les amb signatura femenina».

9.1. LA PROSTITUCIÓ, L'AMOR LLIURE I LA VIRGINITAT

Els grans canvis socials que promou la República generen multitud de debats, com ara el de l'abolició de la prostitució, sobre el qual escriu Anna Murià a *La revolució moral* i sobre el qual també opina Mercè Rodoreda en la ressenya que fa d'aquest llibre a *Clarisme* el maig del 1934. La jove Rodoreda es mostra favorable, en nom de *Clarisme* segons diu, a aquesta abolició, que considera «necessària i imprescindible», però no està d'acord amb la defensa de l'amor lliure i la sexualitat abans del matrimoni que diu que Murià fa en el llibre. Descriu el panorama com un moment de «fallida de moralitat» i creu que la immoralitat abunda. I afirma: «Que una dona conscient, com creiem la qui així parla, digui: “la promesa que guarda la seva virginitat fins al dia del matrimoni, comet la vilesa més gran” ens sembla reproable, censurable, inadmissible. Ens sembla que per a cercar un adob al que ja està espatllat, no cal pas acabar de desgavellar-ho, i Anna Murià, plena de bons intents, inconscientment es llança, en un capbussó arriscadíssim de cap al desgavell.» Fa diverses crides al seny i a la serenitat i a la dignitat: «Si Anna Murià i tants d'altres creuen que la gran solució del magre problema és l'amor lliure, benvingut! Però que no ens caigui al damunt sense el suport, com a base principal, essencial i primordial, de seny, de cultura, de dignitat i de responsabilitat. / No, Anna Murià, no creiem encertat el camí», afirma i després matisa que ella no entén de legislacions ni codis però sap molt bé què és indigne i què no. En aquesta ressenya —s'ha de dir que molt confusa en les argumentacions— Ro-

doreda toca un dels temes eterns que van lligats a la dona, l'honra, la dignitat lligada a la sexualitat i el matrimoni, un tema que també serà clau a *Sóc una dona honrada?*, on mantindrà una posició similar, absolutament dins els cànons conservadors i establerts fins al moment.

9.2. IRONIA SOBRE EL FEMINISME

Ja hem vist que Delfí Dalmau és un fervent defensor del paper de les dones en la cultura d'igual a igual amb l'home, però en la seva literatura la seva concepció de la dona respon encara a uns cànons noucentistes; la idealitza totalment, especialment a *Seny i atzar*. És per això que, a *Polèmica*, Rodoreda respon al seu paternalisme amb un discurs ple d'ironia sobre el feminisme, que significativament s'obre amb el «Lema: Sinceritat» i ens posa alerta de la dubtosa certesa d'aquest discurs d'aparença ultramasclista. Bromeja sobre l'art de criticar que tenen les dones, afirma que no és necessari emparar socialment la dona i que les seves febleses, imaginàries, han fet que l'home fos protagonista de la història i també que fos ell qui treballés. I acaba ironitzant sobre les aspiracions de la dona moderna: «què la mena ara a voler treballar? Ganes de sobresortir? Ganes de ficar-se on no la demanen? Tan bonic que és la dona a casa i l'home al carrer. Crec que les dones no hauríem de sortir-ne de casa, no del carrer» (p. 317), una ironia molt semblant a la que introdueix en una escena d'*Un dia de la vida d'un home*: «Hi ha una senyora que es desmaia... Crideu un taxi! Porteu-la a la farmàcia... Què dimoni hi fan, les dones, pel carrer?» (p. 68). Les declaracions a *Polèmica* han estat transcrits i interpretades literalment per Francesc Massip i Montserrat Palau per demostrar l'antifeminisme de Rodoreda.¹³⁹ Crec que és obvi que Rodoreda parla irònicament en aquest fragment; si bé és cert que ella mai no va ser feminista, tampoc anava tant enllà en els seus plantejaments fins al punt de propugnar el tancament de la dona a casa.

Es considerés feminista o no, el que és evident és que Rodoreda, igual que moltes contemporànies seves, va entrar en un món que fins aleshores havia estat gairebé exclusivament masculí a Catalunya: les redaccions dels diaris, els catàlegs de novel·la de les principals editorials, els premis literaris, associacions com el Club dels Novellistes... No va fer grans teoritzacions sobre el tema, ni es va adherir públicament a cap moviment considerat feminista; encara més, mai es va definir, al contrari que algunes coetànies seves com ara

139. Francesc MASSIP i Montserrat PALAU, «L'arqueta dels secrets: el teatre femení de Mercè Rodoreda», a *Actes del Xè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. II, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, p. 130-141.

Rosa Maria Arquimbau o Anna Murià, que el 1932 presidia el Front Únic Femení Esquerrista.¹⁴⁰

Crec que Rodoreda, com molts sectors de la Catalunya del primer terç del segle xx, associava la feminista a un tipus ridícul de dona lletja, soltera i masculinitzada i sobretot molt rebel i radical. Unes dècades abans ho havia fet la seva admirada Caterina Albert, una altra dona que no podia suportar sentir parlar de feministes, però havia pagat el preu de l'escàndol i havia hagut de recórrer al pseudònim masculí, uns extrems als quals la generació de Rodoreda ja no arribarà. Albert, una dona terratinent conservadora i catòlica fins a la medul·la, una dona que viu tota la vida sense casar-se, que domina el seu destí i les seves propietats, i que escriu narracions plenes de truculència, escriu: «I a mi, que no hi ha res que em repugni tant com la dona que per aquí se té per emancipada, ni res que tant m'espanti com la possibilitat de veure'm inclosa en tal categoria.»¹⁴¹ És més, el 1919 com a presidenta dels Jocs Florals, farà un discurs totalment antifeminista en el qual caricaturitza les sufragistes. Caterina Albert diferencia entre el moviment feminista a l'estranger i el de Catalunya i opina que la dona ha de mantenir unes formes, no pot exigir sinó que ha d'esperar pacientment els canvis. Sigui com sigui, la dona a Catalunya «té seny i mesura propis de la raça» i enlloc de protestar i fer estirabots, s'ocupa de les coses femenines.

La República va dibuixar un nou escenari per a la dona: li va permetre votar, va augmentar la seva escolarització, va introduir la llei del divorci, la teòrica equiparació salarial, l'assegurança obligatòria per maternitat i una sèrie de mesures que havien de canviar, en molt poc temps, la seva situació.

Sigui com sigui, els anys vint i trenta són temps de canvis ràpids i a vegades convulsos. Una escriptora declaradament feminista com és Anna Murià, que participa en associacions i escriu més textos sobre la situació de la dona, que uneix feminisme i política, creu el 1926 que hi ha carreres universitàries que no són per a dones, ni tampoc els càrrecs públics: «les dolces veus de cristall no són fetes per a discursejar», i curiosament, ella serà una gran oradora pocs anys més tard.

Sovint trobem incoherències entre textos i afirmacions d'una mateixa escriptora, i sovint també ens sembla veure una gran diferència entre la teoria i la pràctica. No ens trobem davant d'una posició clara, inamovible i ben definida, com podem trobar en altres dones de l'època —Irene Polo, per exemple, en el camp del periodisme—, sinó davant l'expressió d'una preocupació, d'una pregunta recurrent en un context marcat pels canvis per a la dona. Ens tro-

140. Vegeu Montserrat BACARDÍ, *Anna Murià: El vici d'escriure*.

141. Carta a Joan Maragall (23 de desembre de 1902).

bem davant d'una dona que no té una posició clara sobre el feminisme, que es mou entre la curiositat i el rebuig d'un model de dona masculinitzada, que no teoritza, però que entra amb força dins diversos móns considerats exclusivament masculins (editorials, premsa i premis literaris) i que en les seves novel·les tracta la falta de llibertat de les dones, alhora que fa humor sobre els moviments feministes.¹⁴²

142. El text «La dona i la revolució», del 1936, deixa ben clar quin és per Rodoreda el rol de la dona durant la guerra. Confessa que en els primers temps de la revolució, moments d'entusiasme, «veure una noia amb vestit de miliciana, arborant un fusell a la mà, la portada de qualsevol periòdic, em semblava engrescador. La noia, sempre proveïda d'un aire inconfusible de coratge i valentia, generalment bonica, m'apareixia com el símbol de totes les llibertats». Però després creu que és hora de ser realistes i que la dona té una funció més útil a la rereguarda que al front. En aquesta conferència radiada manifesta que la dona al front es converteix en un destorb (excepte les infermeres), en «un destorb “agradable” però destorb al capdavant». La seva conclusió és que la dona ha de quedar a la rereguarda, a conrear els camps i fer tot el possible per proveir el front. «Aquesta és la tasca de la dona en la revolució: la d'estar disposada a enfrontar totes les eventualitats i vèncer-les», diu. I posa exemples d'utilitat: «Són milers les dones que fan jersei per als soldats de la revolució que són germans, fills, promesos. Milers de dones que cusen per tal que no manqui el més imprescindible als milicians», una mostra de l'heroisme silenciós i constant que ha de caracteritzar la dona abnegada. Vegeu Maria CAMPILLO (ed.), «Mercè Rodoreda: dues conferències radiades durant la Guerra Civil», *Els Marges*, núm. 51 (desembre 1994).

PART QUARTA

ESTUDI DE LES PRIMERES NOVELLES

Tal com hem assenyalat en la introducció general a aquest estudi, les quatre novel·les que Rodoreda escriu a principis dels anys trenta formen un conjunt unitari principalment per dos motius: totes quatre sorgeixen d'una relació d'hipertextualitat amb novel·les d'autors que la jove escriptora admira o vol parodiar; per tant, són fruit d'una operació de transformació de la literatura, són fruit d'una operació d'hipertextualitat. A més a més, aquestes novel·les expressen la mateixa visió del món i tenen com a base un sol tema: la negació de l'amor, el xoc entre la idealització d'aquest sentiment que mostra la literatura i la realitat. Són quatre novel·les a les quals es podria aplicar tranquil·lament la definició que Maria Campillo proposa per a *Aloma*: «obra didàctico-moral antimatrimonial o, si es vol, com a breviarí antiamorós».¹⁴³

Partint d'aquesta base, l'estudi de les quatre novel·les, profundament relacionades amb els articles periodístics, els contes i també amb les teories expressades a «Estils», les tracta com un únic bloc, evidentment amb especificitats per a cada text, i s'estructura entorn de tres eixos:

— Les relacions d'hipertextualitat: implica la recerca i la definició dels models que tria Rodoreda per imitar o parodiar en cadascuna de les quatre novel·les. S'estableix quina és la gènesi i l'estructura de la novel·la i quines relacions té respecte al seu referent: com l'utilitza i, sobretot, com el transforma Rodoreda.

— La visió del món que hi ha en cada novel·la: els temes, els personatges i els escenaris.

— La relació que té cada text amb les altres novel·les, especialment les quatre anteriors a *Aloma*, però també s'apunten algunes coincidències amb obres de l'etapa considerada de maduresa.

143. Vegeu Maria CAMPILLO, «Notes sobre el tema del “paradís perdut” en la novel·la catalana d'entreguerres», *Els Marges*, núm. 15 (1979).

I. SÓC UNA DONA HONRADA? CONTRA MADAME BOVARY

INTRODUCCIÓ

Sóc una dona honrada? apareix publicada per la Llibreria Catalònia a Barcelona el 1933. Rodoreda té vint-i-cinc anys i abans de la seva primera novel·la ja s'ha estrenat en el periodisme amb la publicació d'articles i entrevistes a revistes com ara *Mirador* i diaris com *La Publicitat* i *La Rambla*. L'edició inclou una «endreça», una mena de pròleg-dedicatòria de l'autora que és un text ple de sentit de l'humor i de reivindicació de la dona en el món de la literatura. A la contraportada ja anuncia tres projectes literaris més, definits breument així: *Jo sóc (tot fent gatzara)*, que haurà de ser un «llibre de caricatures», *Lluna de mel*, «novella estrictament», i *El que fa la fam (Barcelona-Buenos Aires)*, «novella de caire social». Les tres novel·les no apareixeran mai però el seu anunci ja demostra la varietat d'interessos que té Rodoreda i la voluntat de conrear tots els gèneres i subgèneres.

El que no apareix enlloc a l'edició de la Llibreria Catalònia és la data de publicació. Potser per això s'ha popularitzat entre la bibliografia sobre Rodoreda el 1932 com a data d'aparició, però la data de sortida al carrer que es desprèn de totes les referències a la novel·la en la premsa és el 1933 i és aquest any, i no l'anterior, quan Rodoreda la presenta al Premi Crexells, on no passa de la primera votació. Segurament la referència de Rodoreda a la redacció de la novel·la al pròleg de *Crim* ha causat la confusió: «Quan ja va haver crescut prou l'any 32, va escriure el seu primer llibre sense que posseís cap mena de cultura literària ni de l'altra. L'única cosa bona d'aquest llibre, era el títol: *Sóc una dona honrada?* Molt bo.»

És possible que l'escrivís el 1932, però el va publicar el 1933. Així ho demostra la primera menció pública del volum, que a tots els diaris es produeix el 1933: «Mercè Rodoreda hi contribueix també amb una novel·la àgil i des preocupada: *Sóc una dona honrada?*» («Els llibres més actuals de la diada»,

La Publicitat, 21 abril 1933). El mateix dia anunciava la novel·la un altre diari: «Mercè Rodoreda publica una novel·la d'un desvergonyiment graciós: *Sóc una dona honrada?*» (*La Humanitat*, 21 abril 1933). La tercera menció d'aquesta obra la trobem uns dies més tard: «S'ha posat a la venda la primera novel·la de la senyora Mercè Rodoreda, que en les seves col·laboracions de premsa ja ha demostrat remarcable qualitat literària. El llibre és anomenat *Sóc una dona honrada?* i és digne de les millors curiositats» (*L'Opinió*, 25 abril 1933). La primera novel·la de Rodoreda anirà apareixent mencionada entre les novetats editorials als principals diaris fins al mes de juny, i la primera crítica, signada per C. A. Jordana sota el pseudònim de Pere Estrany, «Crítica ràpida. Un joc de dames», sortirà publicada a *L'Opinió* el 15 d'agost de 1933. I encara a la premsa trobem un últim element que reafirma la publicació de la novel·la aquest any: «La seva primera obra, *Sóc una dona honrada?*, publicada l'any passat, demostrava una certa desorientació», escriu Agustí Escalasans el 1934 en la ressenya de *Del que hom no pot fugir* publicada a *La Humanitat* del 9 de maig de 1934.

L'APOSTA D'UNA DONA PER LA NOVEL·LA

El text que Rodoreda escriu davant de *Sóc una dona honrada?* és, de fet, la primera pàgina literària de l'autora i resulta altament significativa per dos motius: pel contingut, per la voluntat de ser escriptora i continuar una cadena iniciada en la Renaixença, i pel to i l'expressió, totalment humorístics. I és que la primera vegada que Rodoreda s'adreça als seus lectors ho fa fent broma línia rere línia, amb un to lúdic i amb una desqualificació humorística de l'obra, una autodesqualificació que es mantindrà a «Estils» i en la breu nota sobre la trajectòria literària que inclou *Crim*.¹⁴⁴

Rodoreda comença la seva carrera com a escriptora en un moment en el qual la novel·la no era un simple gènere literari, sinó que s'havia convertit en tot un símbol de la vitalitat de la cultura catalana, un objecte de discussió entre intel·lectuals. En el capítol de teoria literària ja hem vist l'enfrontament entre dos sectors: un —amb Josep Pla al capdavant— que considerava la producció novel·lística catalana de mala qualitat i defensava gèneres com el periodisme i l'assaig, i un altre —amb Rafael Tasis entre els seus defensors— que reivindicava la popularització del gènere com una manera de tenir una indústria cultural i una normalització de la cultura catalana. Per això ella, en es-

144. L'escriptora no va ser gens amant dels pròlegs en la seva maduresa. Només en va escriure, i ja en un to absolutament seriós, un per a *Mirall trencat* el 1975, un per a *Quanta, quanta guerra...* el 1980 i un per a l'edició de *La plaça del diamant* de 1982.

criure una novel·la, se situa en el corrent d'opinió de Rafael Tasis i vol contribuir a la normalització del gènere. I és que el breu pròleg de *Sóc una dona honrada*? i l'article «Joana Mas» que ja hem analitzat anteriorment són dues expressions de la mateixa idea: la voluntat de Rodoreda de servir a una cultura, la necessitat de produir novel·la per construir, dinamitzar i normalitzar un mercat cultural en crisi i, per tant, la presa de partit en les polèmiques de l'època entorn d'aquest gènere, rebutjat per intel·lectuals de la talla de Josep Pla, com hem vist en l'apartat dedicat al pensament sobre literatura.

A més a més Rodoreda marca en aquest pròleg el gènere, la feminitat de qui escriu, i ho fa recurrent a dos tòpics sobre la dona: la dedicació a les feines domèstiques —sobretot a la cuina— i l'afició a parlar molt. (Aquest recurs podria semblar paradoxal si es contempla des d'una posició feminista contemporània, però hem de tenir en compte que aquest no és l'enfocament de l'autora ni el de l'època.) Al marge del seu pensament sobre el feminisme, que els anys trenta no va fer explícit, el que sí que resulta evident és que Rodoreda sempre va reivindicar el paper de la dona en la cultura, i especialment en la literatura. De fet, aquest breu pròleg gira al voltant d'una idea: la necessitat que hi hagi dones escriptores a Catalunya. La mateixa idea que expressa a «Joana Mas», article en el qual repassa alguns dels noms en actiu i lamenta que siguin tan pocs: «Hi ha pocs valors femenins. Cal esmentar sempre, amb respecte i admiració, els noms d'una Carme Karr, posem per cas; però per què no escriuen! Poques novel·les amb signatura femenina hi ha actualment. I poques novel·les podem esmentar com a tals. Cal parlar, és ben cert, de *Teresa o la vida amorosa d'una dona*, de Carme Montoriol, i ajuntar, a aquesta, el nom de Maria Teresa Vernet, de la qual aviat podrem llegir *Final i preludi*, editada per la Proa. Després d'aquests noms, què? Per ara un altre. Anna Murià.»

En el pròleg a la seva primera novel·la, Rodoreda té ben clara la seva voluntat: «Jo vaig dir: vull escriure un llibre», diu a l'inici del text, i més tard fa referència al context, marcat per la poca producció de novel·les i per la poca presència i activitat d'autores: «Només sents: *No s'escriuen llibres, les dones no escriuen llibres; totes tenen mandra* i això m'ha cogut, i he volgut demostrar que jo escrivia un llibre, i per tant donava una prova irrefutable de la meua diligència i de la meua manca de mandra. Així, doncs, es pot dir (per defugir responsabilitats) que jo m'he dit: *El cas és escriure un llibre.*»

Rodoreda expressa aquesta voluntat d'escriure, de tenir un lloc entre els novel·listes catalans, a través d'un mecanisme lúdic: fingeix voler fer una endreça, i juga amb el doble sentit de dedicatòria i d'activitat domèstica —aleshores exclusivament femenina—, però no sap a qui dirigir la dedicatòria i dóna voltes sobre aquesta operació, amb la qual farà diversos jocs de paraules. «Farem una endreça ben endreçada. Això és feina de dones, oi? Però jo

que haig d'endreçar tantes coses, no sé a qui fer l'endreça aquesta», diu només començar el pròleg, marcant amb ironia el gènere de qui escriu.

I de la mateixa manera que expressa la voluntat d'escriure, va desqualificant el resultat que ha obtingut, i que qualifica amb interessants adjectius que ja insinuen que espera algunes reaccions més o menys escandalitzades: «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 meua 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.»

A més de parlar de cuina, Rodoreda també explota el tòpic que atribueix a les dones moltes ganes de parlar i avisa que no pensa callar: «Sembla que en publicar el meu primer llibre, cal que digui alguna cosa, però per aquest motiu, crec que no l'hauria de dir, que caldria que callés, però no en tinc ganes; ja no hauria d'ésser dona. Enraonaré. Encara més? Sí. És molt fàcil això d'enraonar quan saps que, davant teu, ningú no et dirà: Calla!»

La resta del pròleg, totalment en to humorístic i ple de jocs de paraules («Dic el que no penso i penso el que no dic. Però al capdavant sempre dic el que he pensat, sense pensar el que he dit»), està dedicat a desacreditar la novel·la («Si em voleu creure a mi no mengeu el bunyol que és indigest i estarrufat, i l'oli amb el qual l'he fregit fa olor d'oliva arbequina») i a demanar perdó per presentar-la. És una mena de *captatio benevolentiae*, plena d'humor.

L'APOSTA PEL GÈNERE PSICOLÒGIC

Sóc una dona honrada? és la primera novel·la d'una jove autodidacta que fa girar tota la seva producció al voltant de la literatura i ja conté alguns dels elements clau de la producció posterior. Rodoreda tria un gènere, la novel·la, per contribuir a la modernitat, i encara va més enllà en aquest intent normalitzador. En la seva primera experiència literària aposta clarament per un gènere: el psicològic, imitant alguns dels seus escriptors preferits i situant-se en un corrent de modernitat. Però triar la novel·la psicològica a la Catalunya de començaments de la dècada dels anys trenta no era una simple elecció tècnica, significava tot un posicionament. Hem de situar-nos en una època en la qual el gènere psicològic, arribat quan a la resta d'Europa ja havia entrat en crisi segons explica Joaquim Molas,¹⁴⁵ havia propiciat un intens debat sobre la

145. «Mercè Rodoreda i la novel·la psicològica», *El Pont*, núm. 31 (maig 1969).

moralitat. El gènere psicològic, especialment la tècnica més revolucionària entronitzada per James Joye, el monòleg interior, es va convertir en tot un exponent de modernitat. Per als sectors més conservadors i catòlics, la introspecció psicològica posava al descobert sense censura prèvia tots els defectes, les perversions i les desviacions de l'ésser humà. I sobretot, la màxima immoralitat estava en la càrrega sexual i eròtica que incorporava la literatura psicològica influenciada per la revolució que havia significat Freud. En definitiva, el fluir de la consciència humana sense censura era el pitjor dels pecats que podia cometre un novel·lista modern. Segons els crítics conservadors i catòlics era sinònim de la màxima immoralitat. Per això, per estrany que pugui semblar actualment, una dona de vint-i-pocs anys que escriu i tria el gènere psicològic i l'adulteri com a tema i el sentit de l'humor com a expressió a principis dels anys trenta és motiu d'escàndol en alguns sectors, especialment entre la crítica conservadora i catòlica —important en l'època i amb mitjans d'expressió—, i també entre el públic d'aquesta ideologia. En aquest context, no és casual que l'autora parli de desvergonyiment en el pròleg ni que els anuncis de la novel·la apareguts a la premsa també destaquin l'agilitat, la despreocupació i el «desvergonyiment gracios».

La polèmica sobre l'art i la moral havia començat el 1926 arran de la publicació d'*El senyoret Lluís* de Carles Soldevila i la discussió entre aquest novel·lista i el crític Manuel de Montoliu.¹⁴⁶ I es va fer especialment intensa l'any 1930 arran de *Fanny*, una novel·la del mateix autor que va ser derrotada al Premi Crexells 1929 amb gran enrenou i divisió d'opinions a la premsa. *Fanny* va arribar a ser qualificada de novel·la pornogràfica. Dos grans temes centren el debat: la immoralitat i l'autenticitat del monòleg interior, i Soldevila es defensa en el pròleg que inclou a la segona edició de la novel·la.¹⁴⁷ La crítica catòlica —Manuel de Montoliu a *La Veu de Catalunya* i Josep Maria Capdevila al diari *El Matí*— ataca les influències estrangeres en la producció catalana i la proliferació de la novel·la psicològica. Montoliu reclama una novel·la catalana i catòlica i denuncia, any rere any, els danys perniciosos que la novel·la psicològica estrangera («la literatura moderna del subconscient»), està produint en la catalana i la gran immoralitat que predomina en aquesta: «Per tal que la divina misericòrdia s'apiadi dels greus pecats de la literatura catalana, és precis que els nostres escriptors catòlics siguin cada dia més conscients de llur missió, que es

146. Sobre *El senyoret Lluís* vegeu Manuel de MONTOLIU, *Breviari crític*, vol. II, 1925-1926, Barcelona, Publicacions de l'Oficina Romànica, coll. «Biblioteca Balmes», 1928. I Carles SOLDEVILA, «L'art i la moral: Dúplica a Manuel de Montoliu», *Revista de Catalunya*, núm. 28 i 29 (1926). J. FARRAN i MAYORAL analitza la qüestió en un article de 1926, «La moral i la literatura», que recull a *Reflexions i sentiments*, Barcelona, Publicacions de la Revista, 1931.

147. *Fanny*, 2a ed., Barcelona, Llibreria Catalònia, 1930.

convencin que en llurs mans la literatura ha d'ésser un instrument d'edificació espiritual i d'apostolat, i que tenen el deure d'aplegar llurs esforços per formar un mur ben compacte de resistència a la invasió de l'onada monstruosa de corrupció vinguda de civilitzacions decadents.»¹⁴⁸

Rodoreda s'alinearà amb els sectors progressistes, com els intel·lectuals de *Mirador*, que defensaran la normalitat literària. Alguns com Just Cabot fins i tot demanaran «Una novel·la pornogràfica, per favor!», com una manera de modernitat i normalitat.¹⁴⁹ El debat es fa etern i de tant en tant apareix un inevitable article sobre el tema. Agustí Esclasans, per exemple, escriu l'«Ètica i estètica del flirt», on denuncia el pes de la moral en la literatura catalana i reclama un nou tema per a la novel·la, un major tractament dels temes sexuals en la literatura; per a tal fi proposa començar per ocupar-se del *flirt*. En altres paraules denuncia el mateix que Rodoreda parodiarà a *Crim*: «La doctrina dels sexes i llurs relacions no és motiu d'estudi que preocupi gaire, ara com ara, als literats catalans. La poruguesa ambient, aquesta atmosfera tèrbola, mixta d'ironia i d'hipocresia, que llança un vel d'epidermisme a tot esforç, sincer i seriós adreçat a investigar els problemes sexuals del punt de mira intel·lectualista, desvirtua i desvia tota prèvia pauta metòdica, insistent i lenta, aplicada a fixar les pedres fonamentals d'una aprofundida sexologia rigorosament analitzada i transformada en matèria de literatura normal. [...] Un sentit casolà de la moral, una pudícia gratuïta i exacerbada mal entesa, aquest indiferentíssim ja crònic que la nostra gent ha sentit i sent encara envers les altes especulacions de l'intel·lectualisme pur que nosaltres prediquem amb tanta flama, condemna aquest sector densíssim de temes transformables i el converteixen en una mena de terreny vedat, com si fos un misteriós *no man's land* en el qual els literats tinguessin l'entrada closa i la colonització interdicta.»¹⁵⁰ Una qüestió que es continuarà debatent durant força temps.¹⁵¹

Fanny també va donar peu a articles dedicats exclusivament a la tècnica, com ara el de Lluís Montanyà «El monòleg interior, instrument literari».¹⁵² Rodoreda apostarà per la via moderna i farà una aproximació a les tècniques psicològiques a *Sóc una dona honrada?* —l'aproximació serà encara més intensa a *Del que hom no pot fugir*—, però no arribarà a explotar-la i la novel·la

148. Vegeu Manuel de MONTOLIU, *Breviari crític*, vol. III, 1931.

149. *Mirador*, núm. 51 (16 gener 1930).

150. *Revista de Catalunya*, núm. 71 (juliol 1931).

151. Cf. Josep Maria JUNOY, «La novel·la catòlica i el nostre temps», *El Matí* (18 desembre 1929); J. FARRAN I MAYORAL, «La moral i la literatura», a *Reflexions i sentiments*, Barcelona, Publicacions de La Revista, 1931; Maurici SERRAHIMA, *Assaigs sobre novel·la*, Barcelona, Publicacions de La Revista, 1934. La concessió del Crexells a *Vida privada* de J. M. de Sagarra tornarà a provocar discussions sobre la moralitat el 1934.

152. Vegeu *La Publicitat* (19 gener 1930).

serà una novel·la psicològica amb dietaris íntims i monòlegs convencionals. Com veurem més endavant, recollirà els debats sobre la presumpta immoralitat de les tècniques psicològiques a *Crim*, novel·la en la qual aquests debats apareixeran parodiats en boca d'insignes intellectuals. Si primer, a *Sóc una dona honrada?*, es limita a conrear un gènere, en la seva quarta novel·la anirà més enllà i parodiarà algunes de les polèmiques dels anys vint i trenta sobre la línia que ha de seguir la novel·la catalana. Ho fa des d'una posició de distància irònica, un tractament lúdic, antitranscendental, i ens retrata humorísticament debats entorn de la novel·la psicològica.

Però tornem a *Sóc una dona honrada?* Rodoreda no és només *desvergonyida* en les tècniques que tria per a la primera novel·la, sinó també en el tema: un adulteri, i protagonitzat per una dona. En aquest sentit, però, el desvergonyiment quedarà a mig camí i, a diferència de moltes altres novel·les psicològiques sobre el tema, i tot i introduir tímides escenes de sensualitat, el tema es desenvolupa segons les convencions morals catòliques clàssiques. És més, finalment l'adulteri no s'arriba a materialitzar i la protagonista tria la preservació de l'honra (un element clau durant tota la novel·la) i el manteniment del seu compromís matrimonial com a solució final, invalidant qualsevol trencament de les convencions socials i de la tradició catòlica que podia apuntar la història en un inici. Tant per la utilització de les tècniques psicològiques com pel tractament del tema, podem concloure, doncs, que *Sóc una dona honrada?* és una novel·la moderna però amb matisos, profundament marcada encara per influències literàries tradicionals, d'una banda, i per la moral catòlica, de l'altra.

1. LA HIPERTEXTUALITAT. DOBLE TRANSFORMACIÓ

1.1. LA SIMPLIFICACIÓ DE *LAURA A LA CIUTAT DELS SANTS*

En parlar de la unitat del conjunt narratiu ja hem assenyalat que les quatre novel·les de Rodoreda tenen un origen hipertextual i parteixen d'un referent literari que transformen. En el cas de *Sóc una dona honrada?* aquest referent, aquest hipotext que Rodoreda, des de la màxima admiració, utilitza i transforma és *Laura a la ciutat dels sants* de Miquel Llor. En aquest cas la transformació consisteix en una operació de simplificació d'aquesta novel·la, que va escandalitzar la societat benestant de Vic i que va guanyar el Premi Crexells el 1930.¹⁵³ Però Rodoreda no es limita a transformar, simplificant-la,

153. *Laura a la ciutat dels sants* va rebre el Premi Crexells el 1930 i es va publicar l'any següent a Edicions Proa. Entretant, i amb el debat sobre la necessitat de novel·la com a fons, Josep PLA va publicar «Laura no et facis esperar més» a *Mirador* (12 febrer 1931).

una novel·la psicològica amb el típic triangle amorós i un procés d'adulteri, sinó que fa una altra transformació, aquest cop per deformació humorística, dels esquemes d'aquest gènere i de la caracterització dels seus personatges. Maria Campillo ja va assenyalar la influència d'aquesta obra de Llor en *Sóc una dona honrada?* i va fer notar de manera molt encertada el doble vessant de la novel·la en la següent definició: «un híbrid de novel·la psicològica i paròdia del mateix gènere».¹⁵⁴

Ens trobem, doncs, davant d'una novel·la psicològica i d'una paròdia de novel·la psicològica alhora, davant d'una novel·la contra Madame Bovary, Anna Karèнина i totes les dames insatisfetes i que busquen en l'adulteri la felicitat que l'han seguit, des de *La Regenta* fins a *Laura a la ciutat dels sants*. Rodoreda construeix una antiheroïna, la primera de tota la seva galeria de personatges. Rodoreda dota els dos personatges principals de la novel·la de consciència del gènere al qual pertanyen, els fa expressar perfectament —i a vegades disserten sobre això i tot— el rol literari que els ha tocat i quines són les regles d'aquest rol que tantes obres literàries han fixat anteriorment. Una operació metaliterària aplicada a una heroïna adúltera, que acaba convertida en antiheroïna, i un Don Joan, que acaba rebutjant el seu paper de cavaller romàntic. El resultat d'aquesta operació és una novel·la amb una dura i escèptica conclusió: la impossibilitat de l'amor. Rodoreda fa demostrar a la seva protagonista el caràcter ridícul de les presumptes grans passions amoroses i acaba fent-la arribar a la conclusió que la vida és molt diferent d'una novel·la.

La jove Rodoreda no escatima mai elogis per a *Laura a la ciutat dels sants*, i ho podem comprovar tant a «Estils» com en l'entrevista que fa a Miquel Llor per a la revista *Clarisme*. És cert que dins el gènere psicològic també valora molt positivament l'obra de Carles Soldevila,¹⁵⁵ però sembla que la de Llor l'ha colpit molt més profundament. Per això escriu a «Estils» sobre *Laura a la ciutat dels sants*: «És una de les més belles novel·les que he llegit. A mi, com a dona, m'enamora, com degué enamorar-se'n l'autor, la Laura, massa susceptible, excessivament bona, no gens maliciosa, que no va saber emmotllar-se al seu temperament, i que no va saber d'ésser feliç. La prosa de Miquel Llor és poètica fins al màxim, i l'obsessió de la boira, aquella boira grisa de Comarquinal que cada dia emmantella el pla, és com un *leit motiv* que posseeix el do de no cansar» (p. 326). L'admiració per la novel·la de Llor en-

154. Vegeu Maria CAMPILLO, «La Rodoreda que Rodoreda refusà», *Avui* (20 abril 1983).

155. Rodoreda es declara obertament admiradora de les seves novel·les: «Li faig constar que m'ha agradat molt. Com m'han agradat la Fanny i aquella noieta encisadora que es diu Eva... però Valentina pel meu gust les supera sense desmerèixer-les. És un tipus molt interessant i l'acabament, que podia semblar inversemblant en mans de l'excel·lent escriptor que és Soldevila ha esdevingut perfectament lògic» («Parlant amb Carles Soldevila», *Clarisme*, núm. 14).

cara és més manifesta en la introducció a l'entrevista que publica a *Clarisme*, «Una estona de conversa amb Miquel Llor», en la qual demostra un perfecte coneixement de l'obra i dels seus recursos. Escriu: «Mentre mans femenines encaixen amb les del novellista, mentre s'aboquen felicitacions, ens ve el record de *Laura*, d'un ibis brodat a les cortines; dels *canteranos* de les àvies, dels mobles solemniais, tresors ignorats de la vella mestressa Muntanyola, de la dolçor de l'estança que fa acollidora el llum color de mel, de la fràgil tassa de porcellana transparent, de les marqueteries florides de vori i nacre, dels amors honestament il·lícits de la barcelonina, maridada amb l'hereu voluntariós i aspre, amb aquell Pere Gifreda, el record del qual, la soledat de les "Aulines" idealitza... i, damunt de tot, com un *leit motiv*, inigualable de bellesa, l'obsessió de la boira que volta la ciutat de sants, compassiva, emparadora de les seves misèries.» I encara trobem una tercera ocasió en la qual deixa constància escrita de la seva admiració per aquesta novel·la i reitera els elogis a Llor en una entrevista a Tomàs Roig i Llop, també publicada a *Clarisme*: «Ens surt un mutu elogi a *Laura a la ciutat dels sants* de Miquel Llor. —No crec que en llegir el llibre cap home sigui capaç de comprendre tota la dolçor del temperament de Laura. És de les novel·les catalanes, situant-me al lloc que em correspon de lectora, més boniques que he llegit»,¹⁵⁶ diu Rodoreda.

Rodoreda fa una operació de simplificació dels esquemes de *Laura a la ciutat dels sants*. En pren el tema i els esquemes bàsics, els personatges necessaris i el medi on es desenvolupa, però els redueix a la mínima expressió, fins i tot els priva de nom, els converteix en arquetips gairebé genèrics. La relació d'hipertextualitat més clara la veiem en el tema: un procés psicològic protagonitzat per una dona, que viu un fracàs amorós. A causa de la insatisfacció matrimonial viu una temptativa d'adulteri, té seriosos problemes de consciència i dubtes de tipus moral, té una decepció davant el candidat a amant, que també resulta insatisfactori, i acaba rebutjant aquest acte. Una història que es desenvolupa en un medi provincian i opressor, on la religió i la hipocresia social tenen un pes important.

Rodoreda adapta a *Sóc una dona honrada?* el triangle amorós de *Laura a la ciutat dels sants*. Llor crea un univers narratiu amb tres peces clau. La primera és Laura, la dona barcelonina, culta i sensible que viu insatisfeta en una petita ciutat provinciana i molt religiosa, que és incompresa pel seu marit. La segona és Tomàs, l'hereu dels Muntanyola, mediocre i insensible, i la tercera, Pere Gifreda, el jove advocat que s'enamora de Laura i amb el qual ella gairebé estableix una relació. Rodoreda els transforma en uns personatges anònims: Ella (malgrat que es menciona un parell de cops el seu nom, Teresa, generalment apareix com a Ella), també una dona culta i sensible, que viu

156. «Una estona, i més, parlant amb Tomàs Roig i Llop», *Clarisme*, núm. 12.

avorrida i trista en un ambient rural que detesta, i descuidada per part d'un marit notari («imbècil» i «gandul»), i que veu aparèixer en la seva vida un jove advocat que fa de passant del notari: Ell, i que canvia la seva vida.

Rodoreda tria el medi rural com a escenari de la seva primera novel·la, una elecció que, igual que el tema de l'adulteri, repetirà a *Del que hom no pot fugir*. Després la seva narrativa tindrà com a escenari principal Barcelona, la ciutat de la qual pràcticament no havia sortit fins al 1939. La tria d'aquest escenari, imitant Llor i també la seva admirada Víctor Català, es produeix en un moment que encara cueja la polèmica sobre la novel·la rural (lligada al passat) i la novel·la urbana (més lligada a la modernitat). És significatiu, doncs, que Rodoreda aposti per un escenari més lligat a la tradició en la seva primera novel·la.

El Comarquinal perfectament caracteritzat de *Laura a la ciutat dels sants* es transforma a *Sóc una dona honrada?* en un poble anònim i poc definit, una localitat molt més petita i sense la boira omnipresent en l'obra de Llor. L'escenari que descriu Rodoreda és negatiu, avorrit, amb un ambient mediocre i opressor i totalment inadequat per a la realització de les inquietuds d'una dona sensible, que només pot fer que sentir-s'hi molt trista. Les dues protagonistes viuen en un medi rural que els és hostil i del qual desitjarien fugir, i la protagonista de *Sóc una dona honrada?* reitera com li desagrada aquest poble que arriba a odiar: «Detesto les campanes d'aquest poble; jo no sé quina mena de malenconia t'encomanen, en aquesta hora en què cau la tarda. [...] Les campanes de veus profundes, colpidores, queixoses, que van vivint la seva vida el mateix que jo.» Ella, igual que Laura, desitja fugir d'aquest medi tan hostil: «Si jo pogués, també fugiria. Voldria viure una altra vida, amb divertiments, amb il·lusions, amb amistats, tenir amb qui parlar, tenir qui t'apreciï, qui pensi en tu; estic cansada d'aquest poble, del seu sol, dels seus camps, de la seva gent amarada d'asprors, del seu cafè, de les seves batxilleries i del meu home» («Ella, 3 de gener»).

En aquest medi hostil i a diferència de les protagonistes, hi són feliços els personatges masculins. Tomàs Muntanyola a *Laura a la ciutat dels sants* i el marit sense nom a *Sóc una dona honrada?*, dos homes amb moltes similituds. Tots dos són propietaris rurals, aficionats a la caça i als gossos, a anar al cafè. A més, tots dos són infidels a la seva dona, que tenen absolutament abandonada i a la qual no comprenen en cap moment. El lector sempre accedeix al marit notari a través del punt de vista d'Ella, que en fa un retrat entre negatiu i burlesc, en tot cas sempre desqualificador. N'és un exemple aquest fragment, de l'inici de la novel·la: «Em sembla que si no fossin els gossos caçaria més: però amb cinc gossos no caça res. Si cap vegada jo n'hi he fet esment ha rondinat i m'ha dit que no hi entenia. Ja no n'hi he parlat més. I ell i gossos i passant, fugen, camps enllà, esquinant les reputacions més apedaçades» («Ella, 2 de gener»).

Entremig d'aquest matrimoni protagonista, Rodoreda hi situa un jove advocat recent arribat de Barcelona —ciutat a la que tornarà en un capítol per divertir-se i aprofitar-ne la vida nocturna— i que actuarà com a passant del vell notari. Com el Pere Gifreda de *Laura a la ciutat dels sants*, atraurà l'atenció de la protagonista i assumirà el rol del jove idealitzat i última possibilitat de viure l'amor. La resta de personatges de *Sóc una dona honrada?* es converteix en un petit cor de personatges masculins representants, gairebé arquetípics, d'un ofici, relacionats amb un escenari: el cafè, i que només actuen com a acompanyament coral i per descriure la vulgaritat i l'estupidesa del gènere masculí. Es tracta del metge, el jutge, l'apotecari i l'enterramorts.

La relació entre la novel·la de Rodoreda i la de Llor s'intensifica en un episodi clau per al desenllaç de la història d'adulteri i que l'autora imita i simplifica. Es tracta d'un episodi molt concret: la visita a una finca del notari fora del poble, una hisenda portada per uns masovers, i que té el seu referent en l'estada a les Aulines que fa la protagonista de *Laura a la ciutat dels sants*. Allà, màxima expressió i concentració del medi rural, encara més aïllat que el poble, Ella s'avorrirà, igual que Laura, amb la conversa de la masovera i parlarà, amb un deix d'humor (absent en Laura) de l'extraordinària fecunditat d'aquesta dona.

I és en aquesta visita a la hisenda que tindrà lloc l'escena final d'intent d'adulteri, una escena en la qual Rodoreda imita més explícitament Miquel Llor i de la qual pren fins i tot algun detall idèntic. L'escena de passió entre la dona insatisfeta pel marit i el medi i el jove advocat transcorre amb les mateixes seqüències i acaba amb el rebuig de l'adulteri. Rodoreda segueix el mateix esquema narratiu que Llor. Primer el jove amant parla de possessió. «Ets meva», fa dir Rodoreda al seu personatge. «Et vull meva», escriu Llor. Quan són a punt de caure rendides als braços del jove amant, les dues protagonistes s'adonen que no volen aquesta relació i la rebutgen, tot i que per motius diferents: Laura s'adona que l'amant no era un home ideal sinó tan carnal com el seu marit i Ella ho fa en nom de l'honra i del seu deure com a esposa. Llor escriu: «Oh no! no pot voler això». Rodoreda: «Això no pot ésser de cap manera, que no pot ésser». Totes dues fugen corrents i en aquesta acció se'ls trenca una mica la roba. Llor escriu: «Un cruixit de roba que s'estripa». I Rodoreda fa escriure a la seva protagonista: «M'alço d'una revolada, sento un so-roll de roba que s'esquinça: l'escot». Llor inclou el remordiment religiós, mentre que la protagonista de Rodoreda no menciona Déu en l'escena final sinó només l'honra i el seu compromís matrimonial.

A diferència de *Laura a la ciutat dels Sants*, la solució final de *Sóc una dona honrada* defuig la tragèdia (Laura acaba en un convent apartada de la vida). La novel·la de Rodoreda acaba propugnant la impossibilitat de l'amor, l'intent d'establir una relació adúltera fracassa —millor dit, acaba en el ridícul—

i la tragèdia és substituïda per una acceptació de la realitat mediocre, que provoca la infelicitat, com analitzarem en l'apartat dedicat a la deformació humorística i a la visió del món.

1.2. CONSCIÈNCIA METALITERÀRIA DELS ROLS. LA PARÒDIA

Rodoreda, però, utilitza tècniques diferents de les de Llor. Mentre que ell opta per un narrador omniscient i l'estil indirecte, focalitzant la història en Laura, en les dues parts de la novel·la, Rodoreda prescindeix de la figura del narrador en tot moment, en un intent d'acostar-se més al gènere psicològic, i tria oferir al lector un joc entre dues perspectives. Ella i Ell, són dos narradors, i també dos focus diferents, que aporten la seva visió dels mateixos fets: la història d'amor adúlter.

Els dos personatges exposen els seus pensaments i narren els fets que viuen en primera persona i a partir de dos recursos tècnics diferents: Ella afirma escriure unes confessions en primera persona, justificades com «unes memòries» i que tenen l'estructura d'un diari personal. En el cas d'Ell, el lector es troba davant d'un text també en primera persona i amb l'aparença de monòleg, de pensaments transcrits sense estar adreçats a ningú, i no justificats com a dietari ni com a res. Les intervencions d'Ell també porten una data a l'inici de tot, fet que ens les pot fer associar a un altre diari íntim.

En una sèrie de capítols es recorre a la transcripció directa, gairebé teatral, dels diàlegs entre els dos amants; són els capítols que en lloc d'una data porten a l'encapçalament el títol «Tots dos». De tot plegat en resulta una estructura de gran senzillesa tècnica, amb trenta-set capítols o parts, vint dels quals són escrits per Ella —la gran protagonista, el focus més potent— i només onze per Ell —amb un paper més secundari. Trobem a més sis diàlegs dels titulats «Tots dos». Trobem un relat primer, la història de l'idil·li, que és gairebé lineal i que té una durada de cinc mesos (del 2 de gener al 8 de maig), i trobem diversos relats segons (*flashback* sobre la infantesa de la protagonista i històries contades al cafè).

Rodoreda dota la seva protagonista, que narra en primera persona el seu procés, de consciència, d'una banda, sobre el tipus d'escriptura que està practicant —un monòleg— i, de l'altra, de consciència sobre el tipus de rol literari que té —l'heroïna adúltera. Ella ja en la primera intervenció inclou un comentari reflexiu sobre la seva escriptura: «Avui l'he conegut. Dic "l'he conegut" una mica exageradament; emprant un to transcendental que no escau al meu temperament, i m'estranya a mi mateixa» («Ella, 2 de gener»). En les seves intervencions, molt més llargues i aprofundides que les d'Ell, justifica el gènere que ha triat i fins i tot apunta la impossibilitat del monòleg interior pur,

d'abocar tot el fluir d'una consciència, d'un pensament: «Però què m'estic embolicant? Em sembla que la neurastènia fa estralls en la meva pobra naturalesa. 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 m'agrada enraonar amb dones, ni frueixo amb batxilleries, i, per tal de distreure'm una mica, escric. 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, d'una dona ensopida» («Ella, 9 de gener»). Ens trobem, doncs, davant de comentaris metaliteraris de la protagonista-narradora sobre el seu procés d'escriptura. Més avançada la novella torna a fer referència al fet d'escriure, ho fa després d'escriure en to humorístic una crònica social: «Això dirien les notes de societat si ací hi hagués societat i notes. Però com que no hi ha ni una cosa ni l'altra, cal que en parli jo mateixa i la meva excel·lentíssima companya, esvelta i llisquent senyoreta ploma, ella i el seu mànec» («Ella, 17 de gener»). I en l'última intervenció Ella torna a definir els seus escrits: «Avui, en reprendre aquestes meves impressions i després d'haver-les rellegides, m'ha agradat de poder destriar els meus sentiments» («Ella», últim capítol sense data).

Ell, en canvi, mai defineix les seves intervencions, també directes i en primera persona, com si també escrivís un diari íntim. El lector coneix de primera mà les seves impressions i pensaments i dedueix aquest fet. Només un cop fa una tímida referència al text, però és al text d'Ella: «Després hem entrat el marit i jo a l'estança on la muller, o Teresa —ací la puc anomenar així— escrivia. En entrar nosaltres ha desat un xic precipitadament uns fulls de paper. Què escrivia? Receptes de cuina; segur. Les dones es donen molta importància, però no en tenen» («Ell, 9 de gener»).

Sóc una dona honrada? presenta dos processos psicològics paral·lels en els quals la literatura —les novel·les, concretament— té un paper destacat. Els dos protagonistes tenen absoluta consciència del seu rol literari però estableixen una relació diferent amb aquest. Ella s'identifica amb l'heroïna adúltera segons els cànons apresos a les novel·les, però immediatament es nega a assumir aquest paper. Se'n distancia irònicament, el deforma humorísticament i acaba negant-ne la viabilitat. En definitiva, el ridiculitza, el relativitza i acaba negant-lo. Ell, en canvi, assumeix amb plaer el seu rol de seductor incansable, de Don Joan, de cavaller romàntic que sedueix i abandona. S'hi autodefineix i s'hi recrea fins que acaba sent deformat humorísticament, d'una banda, i anul·lat i negat per part d'Ella. Després d'aquest procés, abandona l'escenari i explícitament es dona per vençut en aquest rol, que també acaba demostrant-se impossible i inviable per a la felicitat. Rodoreda inicia en la seva primera novella un dels temes constants de la seva narrativa d'aquesta època: l'oposició de literatura i realitat i la negació dels amors literaris, i mostra el seu rebuig a tota mena de sentimentalisme i idealització.

I ho fa a través de la deformació humorística d'aquests dos rols: l'heroïna adúltera de novella romàntica acaba transformada en una antiheroïna rural, que es riu d'ella mateixa, i el Don Joan acaba rendint-se després d'un idil·li amb una minyona d'hostal bruta i lletja. Dos rols, dos personatges que mantindran un idil·li molt diferent del que marquen els cànons literaris, un idil·li amb elements còmics i que Ella acabarà definint com una comèdia ridícula.

1.2.1. *L'antiheroïna rural*

Des de ben aviat, Rodoreda fa identificar la seva protagonista amb una heroïna de novella, però sempre amb desconfiança, sempre marcant la diferència entre literatura i vida real: «Tantes il·lusions que ens fem les noies quan tenim divuit anys, tan valentes que ens sentim, desfaríem i faríem a tort i a dret, i després, res; ens ajupim a tot el que la vida ens mana, amb la més gran mansuetud. Totes ens creiem heroïnes de novella, i l'amor amb ales de cigne ens espera a la fi, i la novella esdevé un fulletó *per entregues*, i encara gràcies que continuï l'endemà» («Ella, 3 de gener»). Ella sempre insisteix en la impossibilitat de viure segons els cànons apresos en la literatura: «Un moment envegem als herois de les novel·les, i quan se'ns presenta un instant per a poder-les viure, tanquem el llibre barroerament» («Ella», capítol final sense data), afirma ella ja al final de tot, convençuda de la impossibilitat dels amors idealitzats.

Rodoreda deforma humorísticament l'arquetip literari, li atribueix trets que no li són propis, especialment l'humor. I és el propi personatge, com a narradora i com a focus principal, qui fa aquesta operació autodefinint-se d'una manera heterodoxa o fent gala explícitament de les seves ganes de riure i d'una visió del món lúdica. Un dels tòpics de l'heroïna de novella, els somnis de realització en un entorn idíl·lic, són desmuntats amb humor per Ella, per exemple quan diu: «Ja em veig penjant alls al sostre, posant els raïms a assecar perquè es tornin panses —jo ja ho seré— mirant els bròquils com creixen i anant a cercar ous al galliner. / Quin pervindre que m'espera! 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 els cinemes i els viatges, tot el que somnio, fugirà, convertint-se en tomàquet i pebrot. Els vestits de ball, una faldilla negra i un gipó, marcant-me un gep; els diumenges una mantellina; les joies, panotxes de blat; les reverències masculines, me les faran els garrins de la cort; i els teatres i els cinemes, una muntanya pelada i un camp per esterrossar. / Viatges? Hauré de tornar a llegir els de Gulliver... Em ric de mi mateixa. Per què no riure-te'n si els altres també es riuen de tu? Per què es riuen de mi? Qui és que es riu de mi? Si no és el meu marit, no conec ningú

més. No sé si ell es riu de mi; no m'interessa la seva opinió. Un dia fugiré d'aquest poble, camps enllà, Quixot femení, a cercar aventures sense cavall ni escuder; deslliuraré les campanes, deslliuraré els blats, deslliuraré totes les ànimes empresonades i atacaré cent mil molins de vent; però no em podré deslliurar jo mateixa, perquè penso molt i no faig res» («Ella, 9 de gener»). Notem, a més, com constantment utilitza la literatura per fer comparacions. En un simple fragment com aquest ha recorregut a *Els viatges de Gulliver* i al *Quixot*.

Insisteix en subratllar el seu entorn, rural i domèstic, un context ben apropiat per a l'heroïna de novel·la. I és amb aquest contrast entre la figura i el seu entorn que aconseguix la comicitat: «Ni em maquillaria: si em maquillo és perquè ho necessito, malgrat ésser els meus únics admiradors els cassons de la cuina» («Ella, 11 de gener»).¹⁵⁷ Ella és conscient del seu rol i fins i tot teoritza amb humor sobre els cànons de la novel·la romàntica: «La dona casada que somnia, tot coent bledes, que vindrà un cavaller i les canviarà en orquídees; un cavaller ferreny, voluntariós, apassionat, altiu, dominador, amb cota de malla i espasa de mànec cisellat, qui, ple de braó rapta, enduent-se-la damunt la gropa del seu cavall blanc, la dona vulgar amb una bleda a la mà; però que, en arribar el cavaller, s'adona ella que és una dona incapaç de pensar que pot realitzar tot el que li bullia pel cap. / I el cavaller no és com acostumen a ésser els cavallers: és polit, primmirat i honest; i això, que a ella com a dona decent li hauria de plaure, segons com li desplaui. I mentre el cavaller pren paciència és ella la qui es torna altiva, dominadora, apassionada, i qui potser un dia raptarà el pobre cavaller» («Ella, 16 de març»). Ella es nega insistentment a representar el rol i l'avorta sobretot amb el seu sentit de l'humor, un humor que ella creu que la «salva», sobretot quan és a punt de caure en el sentimentalisme, i li permet no perdre el sentit de la realitat. De fet, arriba a dir que només se sent segura quan és «mofeta».

157. Aloma tindrà idèntica actitud i sobreviurà a la seva vida monòtona a través de l'humor. També confrontarà un entorn domèstic amb escenes idealitzades: «A l'últim hauré d'ésser l'única persona alegre de la casa: per a no asfixiar-me» (p. 81). «Sóc el mosso del cafè: El senyor voldrà anís, conyac, rom?... Triï, que no hi ha res de tot això. / Riu tant que la tassa es trabuca i el cafè s'escampa per terra» (p. 110). I encara: «Cal fer el sopar. Posar l'olla al foc i empastifar la cuina altra vegada. / I es posa a enraonar baixet per tal de no sentir-se tan abandonada. / —Pasi, el ball enamora... quins vestits!... Si vol, parlarem una estona... hem de dir-nos tantes de coses... Avui la trobo més encisadora que mai. Potser el maquillatge... Oh! Eleonora, com l'he somniada... / Quines ganes de petar una olla. Es conté estrenyent fort les dents. Agafa unes quantes patates. / —Oh, amigues meves —els mostra el ganivet— no pensava pas trobar-vos en aquesta magnífica festa... Per Déu, digueu-me, va ésser lluit el te benèfic? / I passa un altre dia» (*Aloma*, p. 121).

1.2.2. *Un Don Joan ridícul i derrotat*

En el cas del protagonista masculí, assistirem també a la identificació amb un rol literari, el de Don Joan, i a la seva deformació humorística. Però en aquest cas, la segona operació no la farà el personatge com en el cas anterior, sinó que ell apareixerà deformat sota el focus d'Ella. El punt de vista d'Ella, més alguns episodis de la seva narració, el convertiran en còmic o patètic als ulls del lector, però el jove amant no demostra en cap moment sentit de l'humor ni consciència que és un Don Joan heterodox.

El jove advocat té absolutament assumit el seu rol literari des del principi, quan s'identifica amb l'arquetip del seductor així: «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» («Ell, 15 de gener»). I més endavant encara és més explícit quan diu: «Ben mirat sóc un Don Joan» (p. 43). Ella també l'identifica des del principi amb l'arquetip romàntic del cavaller, però ja hi introdueix la mirada humorística que mantindrà al llarg de la novel·la: «S'ha sentit bo, generós, cavaller de llegenda que arrabassa de les urpes d'un drac afrós —el meu marit— la dolça princesa captiva, de trenes daurades i mirar dolç —jo» («Ella, 21 de gener»). Ella insistirà en aquest apel·latiu de «cavaller de llegenda», diverses vegades al llarg de la novel·la.

Ell observa davant seu un panorama perfecte segons les convencions, un panorama amb tots els ingredients necessaris per a un adulteri: un marit «una mica beneit» i una dona «trista» i «melangiosa» i avança el procediment que toca seguir per aconseguir els resultats desitjats: «A la muller del notari, mestressa meva, amb quatre sentimentalismes la deixaré estovada. Crec ésser un expert coneixedor de psicologies femenines. Primer faré l'indiferent; això sempre mortifica una dona; i tot seguit s'interessarà per mi. I un cop interessada la resta vindrà quan jo voldré» («Ell, 2 de gener»). Planeja una estratègia de seducció segons els cànons literaris, es considera un expert en psicologia femenina i està convençut que la literatura és una eina imprescindible per al procés de seducció. És més, està convençut que la literatura, sobretot la novel·la, ha creat una determinada sensibilitat en la dona: «Faré veure que m'enamoro, que el meu amor és impossible de definir, que la seva puixança res no la farà minvar; li parlaré de novel·les... A les dones els agrada que els parlin de novel·les; totes tenen el cap ple de novel·les; quan una dona us fa l'elogi d'una novel·la tingueu la seguretat que, entre ella i la protagonista, hi ha un sens fi d'afinitats. Quina mena de novel·les li deuen plaure?» (p. 43). Ell arriba a imaginar escenes, a l'estil de les novel·les, del desenvolupament de la seva relació. És a dir, els plans de seducció també són arquetípics.

Però els seus plans xocaran amb l'antisentimentalisme d'aquesta antiheroïna, se sentirà desconcertat davant del que ell qualifica de fredor i sobretot

davant de l'actitud «mofeta» d'ella. Tant que arriba a confessar que l'humor és la pitjor arma contra el sentimentalisme i admet que ha fracassat en l'intent de seducció. En la seva última intervenció deixarà ben clar aquest fracàs com a seductor romàntic: «Deixo el poble. Me'n vaig. Don Joan, vençut, fuig i s'allunya» (p. 88). I el seu comiat d'escena no pot ser més explícit: «Jo us dic adéu, cavaller sense cavall, llevant-me cerimoniosament, en un excés de cortesia, el meu capell sense plomes» (p. 89).

El Don Joan de Rodoreda viu uns episodis ben distanciat de les convencions romàntiques i viu escenes realment grotesques. Paral·lelament a la seva estratègia de conquesta de la dona del notari, el Don Joan viu nits de sexe amb una minyona de l'hostal, amb qui protagonitza escenes ben còmiques. Ell descriu la minyona com una dona lletgíssima, per això la bateja com a Cyrano de Bergerac (un cop més Rodoreda utilitza la literatura com a element per adjectivar), i que entre les seves millors qualitats té ser «bruta» i «curta de gambals». Rodoreda no escatima elements escatològics per parlar d'aquest personatge i a través del punt de vista del personatge masculí arriba fins i tot a l'insult directe: «[...] és lletja com un dimoni; si pogués li ficaria el cap dins d'un sac; però té unes cames i uns costats i unes... té tot el que li cal tenir. Quina llàstima que no li pugui tapar la cara! Sembla un Cyrano de Bergerac. Té la carn més ferma que un roc; si a pessics la volguessin matar no podrien; i és més imbècil!» («Ell, 15 de gener»). Arriba a descriure la brutícia que porta a les dents i a explicar que no es canvia la camisa de dormir, a definir-la com una «bestioleta passiva» i a narrar una escena ben significativa: li aixafa mosquits al coll mentre fan l'amor («Ell, 20 de gener»). El Don Joan, doncs, viu episodis ben allunyats del romanticisme ortodox i Rodoreda ho aconsegueix a través d'uns recursos humorístics, l'escatologia i l'humor gruixut, que explotarà abastament a *Un dia de la vida d'un home*.

Aquest Don Joan tan especial no és un cas aïllat en l'obra de la jove Rodoreda, no és un personatge circumstancial ni anecdòtic, sinó que és una mostra més de l'oposició de l'escriptora al romanticisme més sentimental i ranci. A través de la identificació del personatge masculí amb Don Joan, l'heroi romàntic, Rodoreda dinamita tota una concepció de l'home i de l'expressió de l'amor exactament igual que fa el 1933 en l'article «Cada any en aquest temps», que ja hem analitzat en el capítol dedicat a la visió del món. En l'article ridiculitza l'arquetip a partir dels versos de Zorrilla i del seu *Don Juan Tenorio*, que per Tots Sants es representava als teatres. En la primera novel·la el parodia a partir del personatge d'Ell i en l'última novel·la d'aquesta època, *Crim*, torna a carregar contra l'heroi anacrònic dedicant-li tot un capítol en el qual, com veurem en el corresponent capítol, l'oposa a l'heroi modern. És a dir, si hi ha un arquetip literari, amb tota la càrrega ideològica que comporta, que Rodoreda rebutja, aquest és el del seductor a l'estil Don Joan.

1.2.3. *De la novella romàntica a la comèdia ridícula*

És a l'hora de narrar el punt culminant de la relació, l'inici de la relació física, el primer petó, quan la primera protagonista de Rodoreda explicita més el caràcter ridícul de la situació, d'uns esquemes que intenten reproduir els cànons novellístics. El primer petó té lloc quan els dos amants estan constipats, un fet fisiològic que dona comicitat a l'escena descrita per Ella. La situació queda ben lluny de romanticismes. El petó té lloc entre mocs, «esternuts, tos i estómac ple d'aspirina, mocadors en dansa i tantes desgràcies com vulgheu» (p. 68). Una situació que acaba fent-la exclamar: «Que ridícul que és tot això: dos amants encostipats que es besen i no els agrada!» (p. 69). La ridiculesa es prolonga també en la resta de besades, que provoquen en Teresa moltes ganes de riure: «Besada número dos. Tinc ganes de riure. [...] Em fa riure: em fa riure el que ell fa, el que jo faig. Dos amants que no saben ésser-ho, que inicien el seu amistançament amb un duo d'esternuts, i enlloc d'una decepció i un digne retrocés, continuen endavant» («Ella, 16 de març»). «Com puc parlar de remordiments si tinc unes ganes boges de riure pensant en el gros ridícul que estem fent?» («Ella, 16 de març»). Aquest tipus de deformació humorística de les escenes romàntiques Rodoreda la repetirà, i la intensificarà, a *Un dia de la vida d'un home*, on l'eix de tots els maldecaps del protagonista serà una purga i els seus efectes en una relació sentimental. La comicitat de la situació va en augment segons Ella, i com més sentimental es torna el discurs del jove amant, Ella defineix la situació així: «Ara sí que l'he trobat imbècil. Em fa riure. Torno a sentir-me valenta. No em trasbalsa ni m'emociona. Em sembla que estem fent una comèdia» (p. 85). És evident que el diàleg i el comportament entre els amants s'aparta dels cànons novellístics i acaba desembocant en la negació de la seva base: l'amor idealitzat.

2. LA VISIÓ DEL MÓN I LA CONSTRUCCIÓ DELS PERSONATGES

2.1. LA IMPOSSIBILITAT DE L'AMOR I DE LA FELICITAT

La primera protagonista de Mercè Rodoreda és una antiheroïna que no creu en l'amor, com reitera en diverses ocasions, que no creu en una determinada concepció de l'amor: la que presenta la literatura, l'amor sublim i idealitzat. Un tema bàsic a *Sóc una dona honrada?*, a partir d'una història d'adulteri, i que serà constant en les novel·les de preguerra de Rodoreda, a més, com hem vist, de ser expressat també a «Estils».

La primera antiheroïna de Rodoreda rebutja les novel·les que causen una idealització de la vida, un fals sentit de la realitat, i no es cansa de repetir literal-

ment que no creu en aquest sentiment i que desconfia —i es riu— dels grans amors literaris. A mes a més, aquesta negació de l'amor va inevitablement lligada a una altra, la del matrimoni, un estat que tots els protagonistes de les novel·les d'aquesta època definiran com a nefast. En aquest panorama desolador la protagonista afirma amb contundència: «Amor? Ja no. 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» («Ella, 3 de gener»). I és al final de tot de la novel·la, en una mena de conclusions generals, quan la protagonista de Rodoreda posa en ordre les seves idees i nega la sublimitat de l'amor: «El meu enamorament, el meu adulteri que tot i ésser-ho no ho ha estat, m'han fet pensar un sens fi de coses, acabant de refermar la meua manca de creença en aquest sentiment falsament adjectivat sublim, que és l'amor.» Però les conclusions van més enllà i tot i ser un personatge amb gust per l'humor demostra una amarga concepció del món i una dura conclusió existencial: «La felicitat no existeix; la felicitat se l'ha de fer cadascú; si hom es refia dels altres per assolir-la està ben perdut», i acaba amb la necessitat de resignació davant les circumstàncies personals i l'acceptació dels deures adquirits (com ara el matrimoni, tot i la tristesa de la situació). «Ningú no sap conformar-se; conformar-nos amb el que tenim, amb el que és nostre, i deixar romanticismes i sentimentalismes que no ens poden menar a cap solució bona. És cert que jo no era feliç, que no ho sóc, que sé que mai no ho seré» («Ella», capítol final sense data).

2.2. LA LLIBERTAT I L'HUMOR, PATRIMONIS MASCULINS

La primera protagonista que crea Mercè Rodoreda és una dona perfectament conscient de la seva manca de llibertat i de la seva posició radicalment diferent de la dels homes i en diverses ocasions parla de la diferència entre els dos gèneres. Quan la protagonista pensa en fugir de la seva realitat, conclou que no pot fer-ho: «Què puc fer? Què podria fer? Si jo hagués estat un home... tot el món per mi, amb els seus mars, tots els vaixells en veure'm haurien baixat les seves veles, i tots els vents al meu pas s'haurien aturat i tots els núvols em retrien homenatge, i tots...» Aquesta consciència sobre la falta de llibertat de les dones s'intensificarà a *Del que hom no pot fugir* i continuarà ben present a *Aloma*.¹⁵⁸

158. Aloma tindrà ben clar quin serà el seu rol com a dona i, en paraules d'Anna, reafirma que la llibertat és patrimoni masculí: «Li sembla que no hi ha ningú que l'estimi; això no obstant, l'amor no és bo: tot avorreix. La vida, per a les dones, és fer el menjar, netejar la casa... Els homes... El meu germà és un pobre home.» (Cf. *Aloma*, p. 81.) O: «Anna li ho explica. —Res d'important al capdavant. Era un home, tenia llibertat i va fer-ne ús» (referint-se a Robert). (Cf. *Aloma*, p. 38.)

Teresa és una dona amb sentit de l'humor, com demostra al llarg de les intervencions. A més expressa directament en moltíssimes ocasions que té ganes de riure: «Tinc ganes de riure, de respirar delitosament, amplem, tot l'aire, tot el sol, tot el vent que foll et xurriaqueja, i així que obro la finestra el meu marit ja esternuda» («Ella, 3 de gener»). S'autodefineix com una dona «mofeta» i, sobretot, antisentimental: «I em fa por plorar; sé que si ploro estic perduda, sense defensa, sense cap arma, sense forces per a rebutjar totes les paraules dolces que em pugui dir; m'horroritza de posar-me sentimental; sé que mentre pugui prescindir de consol seré valenta; sé que mentre em senti un xic mofeta, seré jo» («Ella, 8 de maig»). Trenca els discursos romàntics del passant amb estirabots, és una dona que es riu d'ella mateixa i dels altres: «M'he aixecat del meu seient i un xic ampullosament he dit, rient per dintre meu com una boja i esforçant-me a no deixar traslluir el meu enriolament» («Ella, 17 de gener»). És un personatge que fa bromes, caricaturitza els amics del seu marit i a més protagonitza un episodi humorístic, una sessió d'espiritisme que acaba amb els dits de l'apotecari mossegats després d'invocar la mort.

Però dona i humor estan renyits segons es desprèn de *Sóc una dona honrada*? L'entorn de la protagonista, especialment el seu marit, no accepta que ella tingui sentit de l'humor i molts cops se l'ha de reprimir. En tenim un bon exemple en aquest diàleg: «I ara estic trista. El meu senyor marit s'ha permès el luxe de renyar-me dient-me que sóc un cap sense cervell. / —Per què, doncs, no em deies que no ho fes? / —Això no cal dir-ho; ja ha de sortir de l'enteniment de cadascú. Demostres ésser molt poc seriosa i no em plau que els meus amics es riguin de la meva persona per culpa teva» («Ella, 17 de gener»). Fins i tot arriba a queixar-se de la necessitat constant —per imposició de la religió catòlica— d'evitar excessos lúdics i diu: «Sempre ésser seriosa, sempre fer un posat ben recollit, sempre anar a missa i confessar-se...» («Ella, 3 de gener»).

2.3. L'OPRESSIÓ DE LA DONA PER PART DE L'ESGLÉSIA CATÒLICA

I és que l'opressió de l'Església catòlica sobre la dona ocupa un ampli apartat de *Sóc una dona honrada*?, i tot el capítol «Ella, 7 de gener» està dedicat a la crítica directa d'aquest tema. En la seva primera novel·la Rodoreda critica obertament l'Església catòlica pel missatge de por en el qual se sustenta i per la manera com reprimeix la dona ja des de ben petita.

I encara més, abans d'aquesta crítica explícita Rodoreda inclou en el primer capítol («Ella, 2 de gener») una breu sàtira de les més altes jerarquies catòliques. Enmig del relat humorístic dels viatges d'un atabalat metge per tot el món descriu diverses figures de cera d'un museu de París i, després de des-

criure un trio de pallassos, presenta els alts càrrecs que hi havia al Vaticà en aquell moment. Tot això abans de visitar una galeria d'art on als quadres hi ha els seus antecessors envoltats de dones i amants: «Hi ha una recepció particular al Vaticà: el Sant Pare Pius XI, el cardenal Dubois, el cardenal Gasparri i el Nunci Apostòlic Mgr. Cerretti, personatge que el metge descriu meravellosament, pomposament, i a hom li sembla veure els plecs austers dels abillaments i el gest pietós de tots ells.» I encara hi afegeix: «[...] us deixa, acompanyat d'un guia xerraire, en ple Vaticà, el qual aturant-se davant les pintures dels personatges més lleugers de roba us fa la presentació: "El Cardenal X i la seva amant"; "El Papa tal i la seva amistançada". I així successivament [...]» («Ella 2 de gener»).

Després d'aquesta atrevida i desmitificadora arrencada —pròpia ben bé d'un Joan Oliver o d'un Francesc Trabal— Rodoreda canvia de registre i deixa l'humor. En el capítol «Ella, 7 de gener», dedicat a la dona i l'Església, utilitza un element autobiogràfic, el record de la primera comunió, com a episodi al voltant del qual articular aquesta crítica en la qual també pot haver influït *Laura a la ciutat dels sants*, una novel·la on les estrictes imposicions de la religió i dels capellans —omnipresents i molt influents a Comarquinal— tenen un paper clau en el destí de Laura.

Partint de la confessió (un sagrament que la protagonista considera una estratègia molt fàcil per poder pecar, ja que sempre s'obté el perdó), rememora el dia més trist de la seva infantesa: la comunió, el sagrament que marca el pas de nena a dona, com s'encarrega de recordar a través de llargs sermons un capellà. Teresa recorda uns sermons plens d'amenaces, de referències al pecat, i que queden molt lluny de la mentalitat i la comprensió d'una nena. Els sermons i les amenaces aconsegueixen atemorir la nena, que acaba imaginant un Déu terrible: «I així, deu, vint, no sé quants dies; sempre sermons, sempre pregar, sempre predicar-te que siguis bona, no perquè hakis d'ésser-ho per deure, per obligació, pel teu propi benestar, sinó perquè si no ho ets els dimonis et burxaran i Sant Pere et tancarà la porta. T'ensenyen a témer, mentre que el que haurien d'ensenyar-te fóra a estimar, i quan és criatura hom s'imagina Nostre Senyor amb els braços oberts, somrient, i un gran garrot a l'esquena a punt d'atonyinar-te» («Ella, 7 de gener»).

La primera comunió, una situació que la nena protagonista afronta amb por i neguit, implica un nou element en el seu vestuari que marca el pas a dona i que es convertirà en tot un símbol: la cotilla, una peça que és sinònim d'ofec i d'ocultació del cos, el símbol físic d'un procés que resulta molt traumàtic. «"—Mare, quan em treureu la cotilla? M'ofego." —"Ara, no. Demà tampoc; ets una dona, ja no ets una nena. Ets una dona, ets una dona i ets una dona..." Que és trist ésser una dona; et fiquen dintre una cotilla; et fan estar quieta. —"Jo vull jugar, jo tinc ganes de jugar. Mare, jo no vull ésser una dona!"

«—Doncs ja ho ets, i sempre més, com un llosa feixuga, et cau al damunt un allau de responsabilitats. No miris els homes.» Comencen les imposicions, sobretot la prohibició de relació, l'obligació de la confessió, la xafarderia i la hipocresia social: «I ningú no s'adona de la tristesa que t'atueix, ningú no s'adona que tot allò et fa nosa, que mentre et feliciten perquè ets una dona, tu tens unes ganes molt grans d'ésser criatura. I et fan tornar trista, i veure tot el que després t'anirà succeint a mesura que et faràs gran de debò, sota un prisma de suspicions, en què tot et semblen pecats i en les accions més nobles veus el dimoni al darrere a punt de saltar-te a sobre com una llagosta» («Ella, 7 de gener»). Una situació dramàtica i que significa, d'una banda, la pèrdua del paradís de la infantesa i, de l'altra, la pèrdua de la llibertat pel fet de ser dona.

El record de la primera comunió és el primer episodi autobiogràfic que trobem a *Sóc una dona honrada?*, i segons va explicar molts anys més tard, a «Imatges d'infantesa» (*Serra d'Or*, núm. 270 i 273), va ser realment un dia trist en el qual no va comprendre la cerimònia i tot la va disgustar. «El sagrament de la primera comunió no m'emocionava, no ho acabava d'entendre», escriu ja en plena maduresa alhora que dóna detalls sobre tot el que la va disgustar d'aquell dia. Aquesta àmplia explicació contrasta amb la breu referència que trobem en la correspondència de la nena Rodoreda amb l'oncle d'Amèrica: «No et puc explicar lo de la primera comunió només que vàrem passar un dia molt feliç i ja t'enviaré un retrato junt amb 10 o 12 d'altres de la casa però esperem a en Segurola que vingui i així te'ls podrà dur ell mateix.»¹⁵⁹ Després de parlar de l'episodi autobiogràfic a *Sóc una dona honrada?*, Rodoreda reprendrà breument l'episodi del pas traumàtic de nena a dona al conte «La noieta bruna» (*Mirador*, 14 gener 1937) i el farà aparèixer breument a *Isabel i Maria* (p. 93 i 100).

Els personatges femenins que poblen l'univers narratiu de la primera Rodoreda no són molt afortunats i la galeria s'ha de completar encara amb dos prototips, més que personatges ben definits, dos prototips que retrobarem a *Un dia de la vida d'un home*, la tercera novel·la sobre adulteris i amors idealitzats que escriu els anys trenta. Es tracta del que podríem anomenar la dona-minyona i la dona-mare. La primera, la que viu exclusivament per servir el seu marit, apareix definida ben clarament arran de la història de l'enterramorts al capítol primer: «Deixà la dona en un racó de casa perquè li cosís els mitjons, li repassés la roba i li cogués el dinar a l'hora, com una mena de minyona» (p. 22). La dona-mare tindrà unes connotacions gairebé còmi-

159. Carta de Mercè Rodoreda a Joan Gurguí (28 juny 1919). Arxiu Fundació Mercè Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans.

ques i apareixerà en la figura de la masovera, durant la visita a la hisenda que fan els protagonistes. «La masovera m'ha atabalat enraonant; m'ha parlat del seu marit, de la manera tan senzilla com deslliura els fills, com si res no fes. De tot el que fa per tal de no tenir-ne; de totes les herbes que ha pres i no li han servit de res, i a l'últim la decisió, amb el seu marit, de no dormir junts. Però, ella ho atribueix a un càstig: cada vegada que hi dormen tenen un fill» (p. 83).

Al marge d'aquest episodi còmic, la primera protagonista de Rodoreda sentirà un desig de ser mare molt intens que manifesta en diverses ocasions i que lamenta de no haver pogut satisfer: «Per què jo no he tingut fills? Uns fills riallers, amb les galtes rosades i les cames fermes com aquell Jesuset dels records? Per què? Potser fóra més feliç, potser els meus fills també ho foren, i jo els besaria amb tant d'amor com la mare em besava a mi mentre dormia» («Ella, 5 de gener»). Un desig de maternitat que també trobem però satisfet a *Laura a la ciutat dels sants* de Llor, i que no apareixerà tan explícit en cap altra protagonista de l'època.

2.4. UNS PERSONATGES MASCULINS MOLT NEGATIUS

La primera protagonista de Rodoreda transmet una imatge molt negativa dels homes, i explica la seva percepció d'aquest gènere amb un sentiment ben explícit: el fàstic, un sentiment que reprendrà a *Aloma*: «I jo no sóc bonica, ni interessant, ni tinc diners, ni em plauen els homes. Tots em fan set fàstics» («Ella, 3 de gener»). I més tard, referint-se al passant: «Em fa set fàstics».¹⁶⁰ Com ja hem vist en la caracterització del triangle protagonista, el punt de vista de la protagonista sobre el marit i l'amant és del tot negatiu; estem davant d'homes insensibles incapaços de comprendre o fer feliç una dona. Ella també parla de la seva vanitat: «Tots són bunyols inflats de vent» («Ella, 11 de gener»), i arriba a insultar el seu marit i els seus contertulians del cafè per considerar-los insensibles i poc intel·ligents: «I el meu marit s'ha posat a riure com un boig. Tan imbècil és ell com el qui l'ha explicat. Quina gent!» («Ella, 2 de gener»). El cafè serà considerat molt més que un simple lloc de reunió i oci, Rodoreda el converteix en l'espai masculí per excel·lència, una definició que també és vàlida per a *Del que hom no pot fugir* i *Un dia de la vida d'un home* a més de l'article «Coll de Nargó», com veurem més endavant.

160. *Aloma* reprendrà aquest sentiment vers els homes i la novel·la començarà amb la frase: «L'amor em fa fàstic!» i dirà sobre l'amant: «Que no vingui aquesta nit! Que no vingui, que em fa fàstic!»

2.5. EL PARADÍS PERDUT DE LA INFANTESA I EL SIMBOLISME DE LES FLORS.
ELEMENTS AUTOBIOGRÀFICS I AIRES DE *MIRALL TRENCAT*

El món dels infants apareix tímidament a *Sóc una dona honrada?*, però malgrat la brevetat de les referències, val la pena detenir-s'hi per la importància dels elements que l'envolten i que podem relacionar amb alguns elements de les novel·les de maduresa. Tot el capítol «Ella, 5 de gener» està dedicat als records d'infantesa i al desig de tenir fills i constitueix la primera mostra del que Carme Arnau ha anomenat la pèrdua del paradís de la infantesa.¹⁶¹ Rodoreda crea una protagonista que enyora profundament la seva infantesa feliç i l'escenari on transcorria amb elements tan significatius com un terrat, un jardí-bosc i un safareig, uns escenaris que constitueixen un precedent —si bé una mica vague encara— de l'escenari de *Mirall trencat*. I li fa manifestar explícitament el xoc entre aquella infantesa feliç i la dura realitat de l'adult. Una operació que serà clau en tota la narrativa de Rodoreda: «Tot us fuig dels dits: les il·lusions que us feren, la vida que no és com pensàveu, i us amareu de trist: pel que ha passat, pel que mai no vindrà, pel camí que potser haveu errat i no podeu refer; pel que voldríeu i no podeu assolir. Voldríeu ésser petit altra vegada [...]» («Ella, 5 de gener»).

Sense moure'ns dels records d'infantesa, el capítol mencionat dedicat al record de la primera comunió també inclou per primer cop un element —autobiogràfic— que serà clau en la narrativa de postguerra: el simbolisme de les flors, del qual Carme Arnau s'ha ocupat abastament i que té el seu origen en la passió que Rodoreda va heretar del seu avi pel món de les plantes. La protagonista de *Sóc una dona honrada?* quan és una nena ja diferencia el significat de les flors i coneix bé les connotacions de les roses i les violetes, una oposició que, per exemple, servirà per caracteritzar alguns personatges de *Mirall trencat*: Teresa Goday llueix encantada les roses perquè és una dona exuberant i que gaudeix dels plaers, mentre que la violinista de Salvador Valldaura rep violetes perquè és humil, senzilla i discreta. Moltíssims anys abans d'escriure això, Rodoreda tenia claríssim aquest recurs d'utilitzar les flors per caracteritzar persones. Per això feia dir a la seva primera protagonista, que, curiosament, també tenia un avi apassionat pel jardí: «M'havia de tornar a confessar, havia dit una mentida: el dia abans, en confessar-me condolguda que feia enfadar el meu avi arrencant totes les flors del jardí —flor que començava a obrir-se—, nyac! ja l'havia arrencada, i el meu avi, que estava dies i dies, esperant amb il·lusió veure-la oberta, quan menys s'ho pensava jo ja l'havia feta meva. El confessor, llavors, sense donar-hi la importància que a mi em semblava que tenia, em va preguntar quina flor m'agradava més; jo vaig

161. Vegeu Carme ARNAU, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda...*

dir de pressa: les violetes. I era mentida: vaig dir les violetes perquè dies abans el rector ens havia fet l'elogi de la violeta dient-nos que totes havíem d'ésser violetes humils i senzilles, i per tal de semblar-li més bona vaig contestar: les violetes. Però el cert era que a mi m'agradaven més les roses perquè eren boniques, perquè fruïen lluint llur bellesa, perquè orgulloses brandaven enamorades damunt una tija ben ferma, perquè no es donaven vergonya de mostrar-se als ulls de tothom. Per què, si m'agradaven les roses, havia dit les violetes?» («Ella, 7 de gener»).

3. MÉS HUMOR. LA CONNEXIÓ AMB *CRIM* I ALTRES OBRES

3.1. ELS PERSONATGES RIDÍCULS, ELS VIATGES I L'ESPAI

Els personatges secundaris de la novel·la, els amics del notari, formen un cor amb molts trets còmics i ells i les històries que expliquen o protagonitzen contribueixen a crear un clima ben distanciat de les novel·les romàntiques. A més a més, estem davant d'una sèrie de personatges arquetípics de diverses professions —un metge, un jutge, un apotecari i un enterramorts— que es reuneixen en un recinte tancat (la casa del notari i Teresa) i protagonitzen monòlegs, diàlegs o escenes humorístiques que inicien una línia que Rodoreda explotarà abastament a *Crim*, una novel·la amb la qual connecten intensament dos capítols de *Sóc una dona honrada?*: el primer, «Ella, 2 de gener», i «Ella, 17 de gener». El ritme frenètic en la caracterització dels personatges i els seus diàlegs i l'humor absurd són alguns dels trets que permeten millor la comparació.

De fet, la novel·la comença amb un capítol extraordinàriament similar a *Crim* en el qual Ella descriu la cort de personatges secundaris que envolta el marit notari: un apotecari que fa malament les medicines, un metge que parla obsessivament dels seus viatges pel món, i es declara racionalista en les discussions amb un enterramorts espiritista, i un jutge despistat que pregunta l'hora constantment i teoritza sobre els autors de delictes. Ella els ridiculitzarà al llarg de tota la novel·la, primer en les descripcions i després fent-los víctimes, especialment a l'apotecari, d'una falsa sessió d'espiritisme («Ella, 17 de gener»).

El seu punt de vista a l'hora de descriure'ls només pot ser ridiculitzador i els veurà així d'estrambòtics: «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. Frankenstein, ja que duu els braços pengim-penjam i avança el cap amb els cabells tot just llargs d'un dit, comparables a un camp de blat acabat de segar, i té les barres exageradament sortides. L'ombra del meu marit queda tan

eixamplada com un bacallà sec i m'adono d'un bec d'ànec que no para endavant i endarrere; és el jutge que treu i posa el rellotge de la butxaca sense parlar puix que vol veure l'hora i a les fosques no pot, però ell, constant, creu que si no la veu la pot endevinar. El metge, dret, s'arrepénja amb un braç a la paret i amb un altre s'aguanta un costat; i l'ombra, mofeta, el fa aparèixer com una ballarina a punt de giravoltar follament àgil» («Ella, 17 de gener»).

Rodoreda narra, o millor dit enumera, els viatges del metge, a París, Buenos Aires i Itàlia, amb uns recursos que després repeteix a «Estils» (on inventa un viatge imaginari per la Xina, Egipte, el Sàhara, Alemanya i Itàlia) i encara torna a utilitzar a *Crim*, on apareixen els viatges més exòtics i singulars dels personatges (Egipte, l'Himàlaia, l'Orient), i també al conte per a infants «El rodacamins».¹⁶² Són viatges plens d'enumeracions, amb un ritme frenètic, i farcits de referències culturals (molta pintura, mitologia i referents històrics, com veurem més endavant), a més d'una important presència d'elements absurds.

Els personatges fan llargs soliloquis sobre els temes que els obsessionen. En el cas del jutge el tema dels seus monòlegs són les virtuts i els defectes de l'assassí, el lladre i el suïcida. I si tot el to del capítol primer s'assembla al de *Crim*, aquest personatge té les mateixes característiques que els personatges masculins de la quarta obra de Rodoreda, una novella que parodia el gènere policíac i també parla de lladres, d'assassins i de mètodes criminals i on els jocs de paraules són molt habituals. Aquest peculiar magistrat de *Sóc una dona honrada?* diu, per exemple: «La raó és de qui la té, va dir no sé qui, que ara no recordo, perquè tinc tard, no sé què que tampoc sé; però em sap greu perquè era una idea molt interessant sobre la criminalitat del criminal. Jo no comprenc el criminal; en canvi comprenc el suïcida. Però qui té totes les meves simpaties és el lladre... Em sembla que faig tard. Quina hora té vostè doctor?... Les sis? No pot ésser: va endavant vostè. Pobre de mi si fos aquesta hora!» («Ella, 2 de gener»).

De fet, Rodoreda a *Crim* no fa res més que intensificar i allargar el recurs de tancar en una cambra una sèrie de personatges de diferents àmbits per fer-los viure una història de misteri i enigmes. I a *Sóc una dona honrada?* és on ha iniciat aquest recurs i ja li ha afegit l'humor. Concretament en el capítol «Ella, 17 de gener», centrat en una falsa sessió d'espiritisme que ella fingeix dirigir davant la cort d'amics del marit i que té com a víctima d'una broma l'enterramorts, que rep visites dels difunts en els moments més inesperats. Rodoreda fins i tot fa aparèixer la figura —real— d'Allan Kardec, un divulgador de l'espiritisme del segle XIX, les obres del qual es reediten a Barcelona els anys vint, en boca de l'enterramorts, que el cita constantment com a referent admirat.

162. Forma part de la sèrie de contes a *La Publicitat*. Recollit per Carme Arnau a *Un cafè i altres narracions*.

La falsa sessió espiritista acaba amb els dits de l'apotecari mossegats per Ella en un joc similar al que apareixerà a *Crim*, on el criat xinès, Xun-Li, entabana el detectiu Flac d'una manera semblant, i acaba donant-li una solemne puntada de peu al darrere.

3.2. LA PRESENCIA DE LA HISTÒRIA, DE L'ART I DE LA MITOLOGIA

Ja hem assenyalat que Rodoreda utilitza la literatura de diverses maneres a l'hora de construir les seves novel·les, com a mètode per adjectivar, per comparar..., però els seus recursos no acaben aquí i també utilitza més elements que formen part de la seva formació cultural en un sentit més ampli, de les seves lectures, del seu entorn, amb diverses finalitats. És el cas de la història, la història de l'art o la mitologia, que ja comença a introduir a *Sóc una dona honrada?*, una operació que ampliarà a *Un dia de la vida d'un home* i *Crim*. Així, des del primer capítol —tot narrant els viatges del metge— ja ens trobem amb personatges històrics, sobretot lligats a la Revolució Francesa, de la cúria vaticana, del món de l'espectacle (la ballarina Anna Pavlova...), que retrobarem a *Crim*.

El mateix passa amb la mitologia i la història de l'art. Rodoreda gaudeix utilitzant obres d'art per definir i adjectivar els seus personatges o les seves històries. Tal com fa amb la literatura, li agrada servir-se de referents artístics i mitològics en el seu relat. A *Sóc una dona honrada?* ja trobem aquest recurs, que a *Crim* farà servir fins a la sacietat: «La xicota predestinada a ésser companya d'ell, era, sinó una Venus acaronada per l'escuma de la mar, perla dins una petxina, estil Boticelli; almenys era posseïdora d'unes formes prou exuberants per a fer la felicitat d'un taujà com aquell home» («Ella, 2 de gener»). La Venus, però, és un noi transvestit de noia que s'acaba de casar i que protagonitza un relat vulgar dels homes del cafè. Altres cops la utilitza per descriure la bellesa d'una dona en un context més seriós: «La xicota és bonica: el seu cos és diví. Afrodita rediviva que el cisell d'Apelles no refusaria d'immortalitzar» («Ell, 25 d'abril»).

Rodoreda recorre a descripcions o comparacions mitològiques enmig d'episodis humorístics en alguns casos i ben vulgars en altres, i obté un contrast còmic. Aquesta utilització lúdica de la mitologia clàssica, que la jove autodidacta coneix a través de lectures tan cultes com *L'Odissea*, Maragall o Verdaguer, contrasta amb la veneració i l'enaltiment de la mitologia que han fet moviments com el Noucentisme i els seus epígons i connecta plenament amb humoristes com Trabal o Oliver. En definitiva, i com veurem a *Crim*, la mitologia clàssica és un altre dels elements de l'alta cultura que Rodoreda desmitifica i transforma de manera lúdica.

3.3. EL TÍMID RETRAT D'UNA ÈPOCA I EL CINEMA

A *Sóc una dona honrada*? Rodoreda també inicia, si bé tímidament, un retrat de l'època que intensificarà a *Un dia de la vida d'un home* i *Crim*. A més d'alguna referència al context sociopolític (els rabassaires), inclou referències al cinema del moment i ho fa en uns termes molt semblants als de l'article «Vampiresses d'ahir i d'avui», publicat a *Mirador* el 1932. Els termes són gairebé idèntics; fins i tot utilitza el mateix substantiu: «Alguna cocot, amb gest displicent, fuma una cigarreta, comparant-se mentalment a una gran vampiressa de cinema, mentre els seus ulls juguen, obeint una mena d'intuïció meravellosa, amb qui endevinen que el joc plau» (diu sobre les noies que troba el jove advocat en un local nocturn de Barcelona). I abans ha analitzat, com a l'article, algunes d'aquestes estrelles: «He anat al cinema. Joan Crawford al cartell. Té un no sé què de picant aquesta dona que als homes ens atrau. Els seus ulls immensos, la seva boca que malgrat no ésser bonica voldries besar, la seva elegància i el seu gest tràgic sense escarafalls, m'enamoren. És cert que Greta té un mirar colpidor, és cert que Marlene té les seves cames, però Joan Crawford té ambdues coses, i, encara, els seus costats. Els costats més voluptuosos que hom pugui imaginar. Envejo el seu home» («Ell, 25 d'abril»). L'anàlisi de les armes físiques de les diferents actrius de cinema de moda és precisament el tema de l'article que Rodoreda publica a *Mirador* i que utilitza en la primera novel·la.

4. L'AUTOVALORACIÓ DE *SÓC UNA DONA HONRADA*? I LA RECEPCIÓ DE LA CRÍTICA

Al pròleg de *Sóc una dona honrada*? hi trobem la primera autovaloració negativa de la novel·la, si bé carregada d'humor i amb aires de falsa modèstia i *captatio benevolentiae*. Rodoreda repetirà aquesta valoració humorística i negativa alhora tant a «Estils» com al breu pròleg de *Crim*. Malgrat això, però, alguna confiança devia tenir en aquesta primera obra perquè la va presentar al Premi Crexells.

A «Estils», i des d'una distància irònica, en parla així a Delfí Dalmau que abans l'ha elogiat desmesuradament: «Em parleu d'una novel·la titulada *Sóc una dona honrada*? Aquesta novel·la si la memòria no em falla, l'ha escrita una dona, oi? Recordo haver-la llegida. Hi ha en tot el llibre, del començament a l'acabament, un desig de fer el valent, i això denota que hom no és. L'assumppte és banal i la qui el desenrotlla es veu que desconeix en absolut el que ha d'ésser una novel·la. Si cap dia em presenten l'autora, que potser no me la presentaran, penso manifestar-li francament la impressió que m'ha fet el seu llibre; i

sé que si la hi dic, quedarà tan decebuda que no seguirà endavant amb aquesta fallera de fer el que no pot. Una prova n'és que gairebé cap crític no n'ha fet esment, i com que pel que haurien de dir-ne crec que és un encert callar, els felicito de tot cor. / I si mai ve a tomb, i la valentia em dóna la mà, us faré la crítica de la novella d'aquesta autora que no conec...» («Estils», p. 317).

Dalmau i Rodoreda també fan referència a la tècnica amb la qual s'ha pretès elaborar la novella. Dalmau és qui defineix explícitament el gènere de *Sóc una dona honrada?*: «Uns mateixos principis o idees poden tractar-se literàriament: en sentit horitzontal o artístic, com feu vós en la vostra novella *Sóc una dona honrada?*, construint processos psíquics, creant-los; o bé en profunditat: raonant-los, com faria un Freud o un Einstein» (p. 308). En la pròxima intervenció Rodoreda desqualifica la novella, utilitzant la distància irònica i fingint no conèixer l'autora de *Sóc una dona honrada?*, també fa referència al pare del psicoanàlisi i deixa entendre que no ha aconseguit uns bons resultats amb la tècnica. Diu: «I fem per ésser optimistes gràcies a Déu! I fem el que no hauríem de fer gràcies a Déu! I gràcies a Déu Freud no us ha sentit, perquè si us sentia no podríeu dir mai més “gràcies a Déu”» (p. 317). Finalment, i com a curiositat, a «Estils», Rodoreda hi fa un reflexió humorística que, si bé breu, demostra el seu interès per la terminologia pròpia del gènere, en la qual l'autora parla de monòlegs. En una reflexió sobre el silenci de la crítica amb la seva primera novella, escriu: «Abans de posar-me a escriure ja vaig dir-me en una mena de monòleg interior —que no és ni de bon tros el de *Víctor o la Rosa dels Vents* o *Esclasans* cent per cent— que, en voler fer camí calia acceptar-lo com vingués. I el fel del silenci és bastant dolç perquè vull que ho sigui i perquè crec que qui fa el que jo he fet és l'única cosa que es mereix» (p. 327). Rodoreda ha apostat pel gènere que es considera més modern en la seva època i té consciència d'haver fracassat en certa manera. Una consciència que també té, com apuntàvem en l'apartat anterior, un punt de falsa modèstia.

Té raó Rodoreda quan parla del silenci de la crítica, que és relativament cert. Només un crític, Pere Estrany —pseudònim del seu admiradíssim Cèsar August Jordana—, va publicar un breu comentari a la premsa barcelonina sobre *Sóc una dona honrada?* dins la ressenya «Crítica ràpida. Un joc de dames» (*L'Opinió*, 15 agost 1933), que també dedica la seva atenció a la novella *Al marge* de Maria Rosa Arquimbau, entre d'altres. A més, *Del que hom no pot fugir* incorpora al darrere un comentari de Joan Puig que se situa simplement com publicat a *El Poble*, de Sabadell, sense especificar la data, i que, de moment, ha estat impossible de localitzar.

Pere Estrany —Jordana— destaca la «desimboltura» de la «senyoreta Rodoreda» i també una «cruel brutalitat» que talla o malmet les intervencions dels protagonistes. El crític només aporta un segon judici: la poca versem-

blanca i consistència dels personatges, i escriu: «El mal és que pocs autors saben combinar una desimboltura com la de la senyoreta Rodoreda amb la recerca de vitalitat per a llurs personatges. Els d'aquesta escriptora no ens fan pas la impressió de contradir la vida, però tampoc no ens deixen la sensació profunda d'ésser vida ells mateixos.»

Joan Puig és més positiu a l'hora de jutjar la primera novel·la de Rodoreda i en el seu comentari hi destaca la falta de prejudicis morals de la novel·la i la llibertat amb què ha estat escrita: «El que sorprèn d'aquesta novel·la, és la manca de prejudicis morals amb què és escrit i tractat el tema, el qual, per vell, no deixa d'ésser interessant. És diem-ne un cas d'adulteri exposat sense cap objectiu polèmic, sense la finalitat preconcebuda d'establir paral·lels enutjosos. Aquesta és, pràcticament, la valor simpàtica del llibre, i potser, en suma, la seva millor moralitat». Per Puig, *Sóc una dona honrada?* «pertany a un gènere literari gairebé inèdit a casa nostra», és un producte propi dels temps moderns, una novel·la escrita de manera lliure, segons opina, i acaba: «i a major llibertat de procedir, més audàcia en les maneres descriptives».

Malgrat la desqualificació humorística que en fa al pròleg i a «Estils», Rodoreda presenta *Sóc una dona honrada?* al Premi Crexells de 1933, on no passa de la primera votació. Formen el jurat Prudenci Bertrana, Ernest Martínez Ferrando, E. Duran i Reynals, Armand Obiols i Marçal Olivar, que van donar el premi a *Valentina* de Carles Soldevila. Haver passat per les mans del jurat, però, ja és suficient motiu per fer publicitat, com demostra l'anunci aparegut l'any següent a *La Humanitat* (22 abril 1934): «*Del que hom no pot fugir* és el títol de la nova novel·la de la jove escriptora Mercè Rodoreda, la qual novel·la es posarà a la venda demà, Diada del Llibre. Segueix l'èxit de venda de la producció *Sóc una dona honrada?*, de la mateixa autora, que obtingué votació en el premi Crexells 1933». L'últim comentari sobre aquesta novel·la el fa el 1936 i escriu sobre els seus inicis al breu pròleg de *Crim*: «Quan ja va haver crescut prou l'any 32, va escriure el seu primer llibre sense que posseís cap mena de cultura literària ni de l'altra. L'única cosa bona d'aquest llibre, era el títol: *Sóc una dona honrada?* Molt bo» (p. 296).

II. *DEL QUE HOM NO POT FUGIR.* FREUD I EL RURALISME

1934, UN ANY MOLT INTENS

Del que hom no pot fugir va aparèixer l'abril de 1934 a les Edicions Clarisme de Delfí Dalmau i va sortir al mercat al mateix temps que *Polèmica*, el llibre de diàlegs que inclou «Estils», amb qui va compartir segell editorial i, molts cops, anuncis o notes de premsa. El 1934 és un any molt intens per a la jove escriptora, que, al setembre, publica a Proa *Un dia de la vida d'un home* i, al maig, guanya un premi, el del Casino Independent, als Jocs Florals de Lleida amb el conte infantil —del qual no ha quedat ni rastre— «La sirenetta i el delfí», segons publica *L'Opinió* (25 maig 1934). A més a més, durant el 1934 tindrà una intensa activitat a *Clarisme*, sobretot com a entrevistadora dels escriptors més importants del moment, però també com a autora d'articles, reportatges, ressenyes literàries i textos satírics. El 1935, en canvi, l'activitat disminueix considerablement, no publica cap novella i el rastre de Rodoreda a la premsa es fa més feble: només trobem cinc contes infantils a *La Publicitat* i una narració a *La Humanitat*, una a *La Veu de Catalunya* i una a *La Revista*.

La primera referència que apareix a la premsa de la segona novella de Rodoreda és el dia abans de Sant Jordi: «*Del que hom no pot fugir* és el títol d'una molt interessant novella que acaba d'escriure Mercè Rodoreda i que es posarà a la venda demà, dilluns, Dia del Llibre. / Edicions Clarisme posa a la venda els volums II i III de la seva col·lecció. *Polèmica* de Delfí Dalmau i *Del que hom no pot fugir*, novella de Mercè Rodoreda, la qual, amb aquest llibre s'acredita de gran psicòleg en el caràcter humà» (*L'Opinió*, 22 abril 1934). Al mateix diari, que, de fet, és el que segueix més de prop l'activitat de Rodoreda, apareixen els dos llibres anunciats per la Llibreria Catalònia. I el mateix dia, *La Humanitat* anuncia la novella de Rodoreda i informa del ritme de vendes de la seva primera obra: «*Del que hom no pot fugir* és el títol de la nova

novella de la jove escriptora Mercè Rodoreda, la qual novella es posarà a la venda demà, Diada del Llibre. Segueix l'èxit de venda de la producció *Sóc una dona honrada?*, de la mateixa autora, que obtingué votació en el premi Crexells 1933» (*La Humanitat*, 22 abril 1934). En canvi, *La Publicitat* no es farà ressò de la novella ni de *Polèmica* fins al mes de maig, quan publica una breu nota anunciant la seva aparició (17 maig 1934). Les ressenyes crítiques, que analitzarem en l'apartat dedicat a la recepció de la novella, començaran aquest mes i s'aniran succeint fins al desembre.

A diferència de *Sóc una dona honrada?*, *Del que hom no pot fugir* no porta cap mena de pròleg ni d'endreça. Com veurem, encaixa perfectament en el conjunt d'obres de joventut, pels mecanismes de construcció —de nou, ens encarem amb la hipertextualitat i amb la dependència total de la literatura—, però conté algun element dissonant en la visió del món i és, probablement, la més difícil d'analitzar en relació amb les altres tres. Malgrat tot, *Del que hom no pot fugir* continua alguns temes de *Sóc una dona honrada?* (l'adulteri, la impossibilitat de l'amor, la infelicitat d'una dona en un medi rural i opressiu), en comparteix algun amb *Un dia de la vida d'un home* (l'adulteri i la impossibilitat de l'amor, a més de la utilització d'*El paradís perdut* de Milton) i fins i tot es pot relacionar en alguns aspectes amb *Aloma* (una protagonista òrfena i jove viu una història d'amor amb un home més gran).

1. UNA NOVEL·LA MOSAIC. LA FUSIÓ D'INFLUÈNCIES

Del que hom no pot fugir sorgeix de diverses relacions d'hipertextualitat. Rodoreda transforma, fusiona i estructura a la seva manera una sèrie de models, de novel·les o relats que admira profundament i que pertanyen a diferents corrents literaris, uns que ja comencen a formar part de la tradició i uns altres que es consideren de total actualitat. La jove autodidacta opera amb les seves lectures i les interrelaciona i adapta a la seva manera a *Del que hom no pot fugir*, una novella sobre una jove urbana que es refugia en un poble per oblidar la seva història d'amor adúlter amb un home més gran que ella. Una dona que coneix una sèrie de personatges i un estil de vida, i que va embogint progressivament, incapaç d'oblidar el seu amor impossible. Curiosament, a «Estils», la jove escriptora, jutja molt malament la seva primera novella i entronitza alguns escriptors catalans, que considera els millors: Joaquim Ruyra i Víctor Català, i després menciona Miquel Llor. Amb els elogis que els dedica a «Estils», Rodoreda ens dóna informació de primera mà sobre els models que ha triat per construir *Del que hom no pot fugir*, novella que es publicarà en el mateix moment que el diàleg epistolar i que, per tant, pot haver redactat en

paral·lel, o en una època molt propera. I és que *Del que hom no pot fugir* fusiona i transforma tres influències cabdals:

— La jove escriptora imita el personatge central d'un relat de Joaquim Ruyra que admira profundament, «Jacobé», i construeix un dels personatges claus de *Del que hom no pot fugir*: Cinta, la noia boja que conversa sovint amb la protagonista i que acaba sent una prefiguració d'ella i de la seva bogeria.

— El procés de bogeria de la protagonista i la seva transcripció també poden tenir el seu referent en una breu obra de Juan Sebastià Arbó, *Notes d'un estudiant que va morir boig*, publicada el 1933,¹⁶³ un autor —molt valorat per la jove Rodoreda— que és un exponent d'un modernisme renovat amb els corrents de la novel·la psicològica més moderns, un autor que com Víctor Català presenta uns ambients rurals —les Terres de l'Ebre— duríssims i inhòspits. No és desgabellat relacionar dues obres tan pròximes en la publicació. Rodoreda és capaç d'imitar *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* de Francesc Trabal, publicada el 1933, en la seva novel·la *Un dia de la vida d'un home*, publicada el 1934, i en el cas de la novel·la d'Arbó també estaríem parlant d'un any de diferència. La influència d'Arbó, però, és més genèrica que la de Víctor Català i Joaquim Ruyra, menys evidenciable en un personatge o episodi, i se centra en la descripció d'un procés d'embogiment.

— I, en tercer lloc, amb *Del que hom no pot fugir* Rodoreda ret un homenatge directe a Víctor Català, essencialment a *Solitud* i a *Drames rurals*. D'aquesta autora, nucli dur del ruralisme més negre dins del Modernisme, en pren l'escenari, un medi rural hostil i opressor, i diversos personatges i episodis clau, com anirem analitzant.

La jove Rodoreda, per tant, està construint alhora una novel·la psicològica seguint els corrents més moderns sorgits sota la influència de Freud i una novel·la rural en la línia del Modernisme de principis de segle. En definitiva, la jove fusiona els corrents i els escriptors que admira, n'extreu allò que li interessa i construeix una novel·la on també es pot resseguir l'empremta de Jacint Verdaguer, de *Canigó* concretament, i encara s'hi podria trobar algun rastre de *Laura a la ciutat dels sants*, l'obra de Miquel Llor, que tant li ha servit per a *Sóc una dona honrada*? Com ha escrit en la primera entrevista a *Clarisme*, no és seguidora de cap «capelleta» i admira els homes de lletres dels corrents més diversos. Un fet que s'acaba de demostrar simplement tenint en compte que aquest mateix 1934 Rodoreda publica *Un dia de la vida d'un home*, la

163. Publicada a Barcelona, Balagué, 1933. Arbó reelaborarà aquesta novel·la diverses vegades i amb diferents títols: *Hores en blanc* (1935), *L'hora negra* (1961) i *Hores en blanc* (1981).

paròdia del mite de Faust, imitant Francesc Trabal, l'humorista irreverent i moderníssim.

1.1. UNA NOVEL·LA PSICOLÒGICA SOBRE LA BOGERIA. UNA APROXIMACIÓ AL MONÒLEG INTERIOR

Rodoreda ha iniciat la seva carrera amb una novella psicològica i, com hem vist, influenciada pels corrents de l'època, ha analitzat a *Sóc una dona honrada?* dos processos psicològics a partir, com a mínim en un cas, del recurs del diari íntim. A la segona novella fa un pas endavant i aconsegueix molta més complexitat tècnica. A *Del que hom no pot fugir* ens vol fer assistir, amb més o menys intensitat i fidelitat, més o menys directament, a un procés mental també relacionat amb l'adulteri com a *Sóc una dona honrada?* I aquí no utilitza recursos del tipus del dietari com a justificació. Rodoreda crea una novella psicològica, ens presenta un procés mental tràgic: un procés d'embogiment principal causat per la impossibilitat d'un amor adúlter —el de la jove protagonista— i un de secundari que actua com a prefiguració —Cinta, la noia del molí, que també va viure un idil·li amb un home més gran i casat—, i en alguns moments, sobretot al final de la novella, s'aproxima a la tècnica del monòleg interior. Rodoreda s'inscriu plenament en les tendències més modernes de l'època, marcada per la influència de Freud i el psicologisme, que generen tot un debat crític sobre tècnica i sobre moral en la Catalunya dels anys vint i trenta.

La novella no té cap mena de divisió explícita entre les seves parts, ni capítols, ni cap tipus de divisió del relat, que apareix tot seguit davant del lector. L'autora utilitza una narradora que parla en primera persona: Ella, la dona sense nom, la protagonista, que també és el focus —en paraules de Genette per parlar del punt de vista— durant tot el relat. Una narradora, una veu, que després d'un breu diàleg inicial —amb una minyona—, entra en la descripció del poble al qual arriba per fugir de la seva relació adúltera. Aquesta narradora intradiegètica, totalment protagonista, és pràcticament l'únic punt de vista que arriba al lector. Sempre en primera persona combina la descripció del poble i dels seus habitants amb algunes narracions, sovint *flashbacks* —relats segons en la terminologia de Genette—, amb episodis importants per entendre els personatges.

Tècnicament, Rodoreda a vegades és ben explícita i recorre a tècniques un pèl simples, com per exemple amb aquest verb com a introducció de tot un fragment sobre els seus orígens: «Recordar. Avui recordo els meus pares. És bonic cabussar-se molt temps enrera i veure les coses un xic idealitzades per les boires dels anys.»

La narració i la descripció es van alternant amb una altra tècnica, la que menys domina Rodoreda, el diàleg. A *Del que hom no pot fugir* hi trobem diàlegs importants, en els quals Ella pren contacte amb un personatge dels principals (la padrina de Cinta, l'hostalera...) que inicia la narració sobre una història. Generalment, aquests diàlegs constitueixen relats segons, *flashbacks* claus per al desenvolupament de la novel·la. Però també hi trobem el que podríem anomenar diàlegs mínims, una tècnica que ja ha fet servir a *Sóc una dona honrada*? Es tracta de diàlegs entre Ella i l'amant adúlter, que a vegades semblen diàlegs teatrals: porten una acotació d'espai o de temps al davant i es desenvolupen entre frases molt breus i monosíl·labs que s'entrecreuen els dos protagonistes sense un context gaire clar ni sense que s'articulin en la resta del conjunt (p. 137):

- Un matí. Sota els pollancres que broden el cel. Prop del riu que és blau.
- Et voldria sempre amb mi.
- Perquè m'estimes?
- Perquè t'estimo.
- Com abans?
- Com sempre. Com quan et vaig conèixer, que encara eres una criatura. Per a mi sempre seràs com quan et vaig conèixer.
- A desgrat dels anys que han passat?
- A desgrat dels anys que, per a mi, no han passat.
- Per a mi sí, doncs. He canviat molt; no mereixo que m'estimis.
- T'ho mereixes tot.
- Tot?
- Tot!
- Perquè no sóc dolenta?
- Perquè ets bona.
- Ho sóc?
- Molt!
- Però per a tothom no. Mai no som prou bons per a tothom. Ens és impossible d'ésser bons per a tothom...
- No. Si això nostre ella ho sa...
- ...!
- No sóc bona!
- Ets bona.

El personatge masculí no té cap mena d'entitat en aquests diàlegs i només compleix una funció: ser per un mínim instant el focus, el punt de vista, que fa adonar el lector que la protagonista sofreix algun desequilibri.

Del que hom no pot fugir és, per tant, una novel·la psicològica, narrada totalment en primera persona per la protagonista (amb una forta presència, a més del jo explícit), focalitzada també en aquest personatge principal i que al-

terna la descripció, la narració i el diàleg. Com que l'objectiu és mostrar l'evolució psicològica, el desastre emocional i psíquic, Rodoreda fa que la narradora mostri els seus pensaments en nombroses ocasions al llarg del relat. I és aquí quan Rodoreda flirteja amb la tècnica del monòleg interior, sense arribar a utilitzar-la del tot.

L'objectiu del monòleg interior, la gran revolució de la novel·la del segle xx, és reflectir directament el funcionament de la ment del personatge, sense cap mena d'intermediari, ni narrador, ni obstacle. El monòleg interior pur, a l'estil de James Joyce, pot significar la desaparició de la sintaxi, de la coherència, no sempre present en els processos mentals. Genette¹⁶⁴ considera el monòleg interior el discurs més mimètic possible, sense cap marca de distància narrativa. El monòleg interior és, en definitiva, un discurs sense oient i mai pronunciat, en estat primitiu, que dóna la impressió de discurs acabat de formar. La consciència del personatge, els seus pensaments més íntims, les seves idees més espontànies flueixen, i fins i tot apareixen els elements més pròxims a l'inconscient, moment en el qual el monòleg interior pot reduir al mínim l'organització sintàctica.

Si prenem la primera part de la definició: reflectir directament la ment d'un personatge, Rodoreda gairebé la compleix. Només falta el *directament*, l'*espontàniament*. I és que Rodoreda no presenta el fluir espontani de la ment, sinó que articula coherentment i sintàcticament els pensaments, que molts cops es queden simplement en soliloquis, en monòlegs no pronunciats davant de ningú, en monòlegs íntims, però no interiors. Al llarg de *Del que hom no pot fugir*, trobem nombrosos monòlegs no adreçats a ningú, nombroses transcripcions ordenades i sintàcticament elaborades dels pensaments de la protagonista. En la primera part de la novel·la són els pensaments d'una persona lúcida, però profundament trista per la impossibilitat d'una relació adúltera de la qual intenta fugir.

A partir de la visita a les Encantades i de l'assassinat de Cinta — importants episodis que analitzarem més endavant — la protagonista comença a tenir punts de desequilibri que ella posa de manifest, explicant-los, no abocant directament els pensaments: «De vegades se'm fan estranyes les meves tristeses. Temo una anormalitat que no em puc explicar» (p. 143). Més endavant, el lector coneix el desequilibri també a través de la protagonista, que narra en primera persona la seva evolució: «M'han dit que he tingut febre, que he desvariéjat, que estic molt feble, que gairebé no tinc pols, i que el metge diu que em cal molt de repòs», diu i tot seguit es pregunta pel funcionament de la seva ment: «Què dec haver pensat? Tinc un record vague, molt vague, de sempre tenir son... dormir... Deixar-me anar pel pendís dels somnis. Què dec haver somniat?» (p. 154).

164. Gérard GENETTE, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.

I finalment el lector es troba davant dels monòlegs d'una dona boja, pensaments incoherents o estranys pel seu contingut i sobretot per la barreja d'episodis de la novella que la protagonista fa en la seva ment, però pensaments i records presentats amb tota la coherència sintàctica i tota la puntuació escaient. Assistim, per dir-ho d'alguna manera, a la transcripció ordenada del fluir de la ment d'una boja. Una transcripció, això sí, amb frases molt curtes i un ritme frenètic, que aporta la impressió de caos, però que continua sent un discurs formalment ordenat. La novella acaba precisament amb un llarg monòleg (p. 162-165) de contingut il·lògic en el qual la protagonista insisteix en la idea del suïcidi i barreja tots els episodis i personatges —físics i llegendaris— que han aparegut al llarg del relat.

1.1.1. *Sebastià Juan Arbó i la influència de Freud*

Rodoreda, com Arbó a *Notes d'un estudiant que va morir boig*, narra un procés d'embogiment en primera persona. Des del punt de vista tècnic voreja com ell el monòleg interior, sense arribar a utilitzar-lo en el seu sentit estricte, i des del punt de vista temàtic descriu un drama humà de deteriorament mental. *Notes d'un estudiant que va morir boig* està protagonitzada per un jove inadaptat a la societat que és condemnat a anar a la presó per haver assassinat una dona i acaba morint en una manicomí. A partir d'uns manuscrits trobats a la presó, un autor ordena i refà una història dramàtica i uns pensaments que al final són gairebé inintel·ligibles.¹⁶⁵

A diferència de Ruyra o de Víctor Català, la seva influència no és tan palpable, no es pot localitzar en un episodi o en un personatge concret. Més aviat és una novella contemporània d'un autor que la jove Rodoreda valora molt positivament i que cal sumar a les altres influències que estem analitzant. L'exemple d'Arbó segurament també contribueix a una novella de bogeria i de mort, una novella psicològica segons els canons del moment, i a les ganes d'experimentar de Rodoreda segons les tendències psicològiques més modernes a tot Europa.

L'admiració de Rodoreda per Sebastià Juan Arbó i el coneixement de la seva obra és ben evident en l'entrevista que ella li fa per a *Clarisme*: «Parlant amb Sebastià Juan Arbó» (11 novembre 1933), i en la tria d'una citació de *Notes d'un estudiant que va morir boig* per encapçalar el capítol setè d'*Un dia de la*

165. Sobre l'obra de Sebastià Juan Arbó vegeu: Sebastià Juan ARBÓ, *Hores en blanc*, a cura de Josep Maria Balaguer, Barcelona, Edicions 62, 1991; Josep Maria BALAGUER, «Sebastià Juan Arbó i la crisi dels models culturals en la Catalunya dels anys 30», *Els Marges*, núm. 50 (juny 1994), p. 105, i Carme ARNAU, *Marginats i integrats en la novella catalana*, Barcelona, Edicions 62, 1987.

vida d'un home: «No sé qui em va posar al cap que la vida havia de ser d'una determinada manera». Rodoreda tria Arbó per ser el primer escriptor entrevistat a la revista que fa amb Delfí Dalmau i afirma que se'l mira «amb una certa sorpresa i un molt d'admiració». La conversa gira només a l'entorn de *Terres de l'Ebre*, una novella que Rodoreda creu que hauria d'haver guanyat el Premi Crexells, perquè el mereixia més que Sagarra amb *Vida privada*. L'entrevista també parla del paper de la dona (a Arbó no li agrada ni que escriguin, ni que vagin a la universitat, ni que facin política), torna a la literatura i Rodoreda acaba reivindicant el premi per a Arbó: «Apareix l'heroi de *L'innútil combat*, apareix com jo mai no sabré transcriure, l'esperit torturat d'aquest xicot al qual es deu un premi literari; perquè se'l mereix, perquè el somnia per a realitzar aquest viatge a París».

1.1.2. «Jacobé» de Ruyra i el personatge de Cinta

El primer embogiment que apareix a *Del que hom no pot fugir* és el del personatge de Cinta, la noia del molí, un personatge que té un referent ben concret: el de l'admiradíssima «Jacobé» de Joaquim Ruyra.¹⁶⁶ Mercè Rodoreda expressa el mateix 1934, a «Estils», la profunda admiració que sent per Joaquim Ruyra i concretament per «Jacobé», una narració de 1909 publicada el 1920 dins el volum *Pinya de rosa*. En parla com d'una lectura d'infantesa, com d'un conte que va conèixer molt aviat i que ha tingut un significat molt especial en el seu imaginari particular. Primer en transcriu dos fragments:

Ha vingut la tardor, aquell temps en què les fulles cauen, i els malalts s'entristeixen, sentint l'esfullament de certa cosa viva, que se'ls va desmaiant al cor.

La terra roda al meu voltant... al dessota, l'abisme bada, com badallant, la seva gola immensa i ombrívola. I la Jacobé hi cau espantosament, topa amb uns alzinóis, que se l'espolsen d'una zumbada, i es cabussa en la buidor, avall, avall... Sembla una flor ventissa. Les seves faldilles i enagos s'acampaven a tall de corolla. Les primes cames rosseguen a dins com estams d'un lliri... Acluco un moment els ulls; quan torno a obrir-los veig, allà baix, al fons, el cadàver immòbil sobre una roca emporprada de vermellenca tinyana.

166. Sobre «Jacobé» i Joaquim Ruyra vegeu: Jordi CASTELLANOS, «La novella modernista», a J. MOLAS, A. COMAS i M. de RIQUER (ed.), *Història de la literatura catalana*, vol. VIII, Barcelona, Ariel, 1986; Maria Lluïsa JULIÀ, *Joaquim Ruyra*, Barcelona, Parsifal, 1996, i Manuel de MONTOLIU, «La vida i l'obra de Joaquim Ruyra», a Joaquim Ruyra, *Obres completes*, Barcelona, Selecta, 1964.

I després elogia el relat de Ruyra per la capacitat d'emocionar-la que sempre ha tingut: «He de lligar el nom de Ruyra amb els records de quan era menuda; potser entre els més preats. Aquests dos paràgrafs, l'un el començament, i l'altre, gairebé a l'acabament, havien tingut, aleshores, perquè no vull dir ara, el màgic poder de fer-me plorar. Llargues temporades m'havia acompanyat la *Jacobé* i m'havia adormit pensant en ella, en aquella flor de la platja que en plena joventut enfollí; i sempre, cada vegada que rellegia la breu novel·la, m'emocionava pregonament, tant, que en parlar-me avui de Ruyra els records s'han empaïtat per a fer-se pas, i ésser cadascun d'ells el primer. Però això no interessa; el que sí interessa és que la novellística catalana pugui veure's encapçalada amb noms pertanyents a autors del tremp de Ruyra, de Bertrana, al qual una sola obra, *Josafat*, bastaria per situar-lo com capdavanter entre els escollits i, aguantant ferm el penó, Víctor Català o *Solitud*» («Estils», p. 326).¹⁶⁷

El relat de Ruyra sobre la jove boja va marcar tant Rodoreda que no va dubtar d'utilitzar-lo, de transformar-lo a la seva manera, per a la seva segona novel·la de joventut i és a partir d'ella que crea la Cinta, un personatge clau com a mirall de la protagonista i del seu destí. I és que sense aquesta Jacobé de Ruyra no es pot entendre el personatge de Cinta a *Del que hom no pot fugir*. Les dues noies no comparteixen l'origen de la seva bogeria: Jacobé deu la malaltia mental a l'alcoholisme del pare i l'herència genètica, el determinisme tan propi del naturalisme, mentre que Cinta ha embogit a causa d'una tragèdia amorosa.

167. Dos anys més tard (1936) redactarà *Aloma* i hi farà sortir el volum de Ruyra en un episodi protagonitzat per Aloma a l'inici de la novel·la: «Estonia i més estonia trià llibres. Els acariciava gairebé. No es decidia. ¿Dintre de quin trobaria coses interessants? Noms i més noms. *Pinya de rosa* ¿Pinya? Devia explicar coses d'Amèrica?» (*Aloma*, p. 22). Curiosament, Joaquim Ruyra, membre del jurat del Premi Crexells del 1937, no votarà *Aloma*, una novel·la que rebutja per motius religiosos, segons explica Anna Murià. Vegeu la nota 22.

Ja en plena maduresa, Rodoreda continua elogiant Ruyra i presentant-lo com un mestre des del punt de vista lingüístic: «Encara que no vingui a tomb voldria retre homenatge a tres grans figures que m'han ajudat en la meua feina. Són Jacint Verdaguer, Joaquim Ruyra i Josep Carner. Homes de gran categoria, de molta classe, que van picar pedra a la pedrera de l'idioma i van descobrir-hi vetes d'or. Per aquesta herència els vull significar tot el meu respecte i tot el meu agraïment.» Cf. el pròleg a *Quanta, quanta guerra* (Barcelona, El Club dels Novel·listes, 1980). I encara un altra mostra: quan té setanta anys, i possiblement abans, Rodoreda no vol saber res de la tradició, ja no valora els escriptors de principis del segle xx, i només en salva Ruyra, i amb matisos, i ja sense, *Solitud* de Víctor Català. A la pregunta: «Perquè tu, lligada a la tradició catalana, quan vas començar a escriure, te'n vas sentir una continuadora?», respon: «No, en absolut. No m'agradava. Ja he dit allò que em passava amb en Bertrana. Hi ha un gran escriptor que sempre es rellegeix perquè és un gran estilista, que és en Ruyra, però des del punt de vista del llenguatge i de l'expressió com a novellista... Per exemple, *Solitud*, ja està escrita, no s'ha de repetir, ja ha estat feta. En Pous i Pagès, en Puig i Ferrer, eh? [...] tota aquesta gent no m'exalten per escriure, al contrari». Vegeu Carme ARNAU i Dolors OLLER, «Una conversa amb Mercè Rodoreda», *Serra d'Or*, núm. 382 (octubre 1991).

És més, Jacobé sempre ha mostrat rebuig pels homes. Però a part d'aquest origen diferent, les dues noies boges tenen alguns trets en comú: una infantesa feliç, un cos bell en l'adolescència, i fins i tot físicament comparteixen alguna característica: Jacobé té «nines d'un blau fosc» i Cinta té els «ulls blavencs».

Les dues tenen fantasies relacionades amb la reialesa i fabulen sobre casaments: Jacobé explica: «Saps?... em caso la setmana entrant amb en Panxo Canyelles. És vell, però presentós, i és... és un *burro* d'or. M'ha demanat perquè sap que sóc de sang reial. Les joies són encarregades a Barcelona: mantellina negra... el gran ròssec... arracades de dallonses... Tu n'estaràs pla cofoi! Oh, oh! oh!... la ventafocs! Xinelles de vidre... vestits dels peixos de la... —I a mitja paraula s'atura la boca badada i les seves carns es tenyeixen d'una grisor cadavèrica» (p. 67-68). I Rodoreda fa dir a Cinta, que sempre té un punt més líric i alegre, no tan terrible com la protagonista de Ruyra: «Quan està contenta passa estona i més estona balla que balla fins que, retuda, exhausta, s'ajeu a terra, s'aixeca les faldilles i diu fent l'ullet: —Veu com m'he de casar? Com que sóc bonica aviat em casaré... Sap amb qui? No me'l prendrà si li ho dic? Oi que no? —Mira amb desconfiança, però les ganes de fer saber el seu secret la vencen—. Doncs amb el rei moro que a les nits surt de la cova. Un dia la hi acompanyaré... No ha vist la cova? No té promès vostè? No en voldria pas cap altre si jo una nit la deixava dormir amb el rei moro. Només ve a la nit; obre la meua finestra i se m'enduu a la cova i tot just clareja em torna a casa» (p. 103).

En els dos casos la degradació mental de les noies ha causat un gran patiment al seu voltant, en dues persones que tenen idèntic rol en la narració: en la mare, que és qui narra la història de Jacobé al protagonista del relat, i en la padrina, que és l'encarregada de relatar la decadència de Cinta a la protagonista de *Del que hom no pot fugir*.

Un altre episodi relacionable és la descripció del final de les dues joves: Jacobé i Cinta acaben mortes al fons d'un abisme. Jacobé perquè s'ha suïcidat i Cinta, com ja analitzarem més endavant perquè l'episodi té el seu referent en *Solitud*, perquè ha estat assassinada. Rodoreda descriu l'aspecte de Cinta al fons d'un barranc en uns termes semblants als que fa servir Ruyra per a la noia que s'ha tirat per un penya-segat. Rodoreda escriu: «L'he vista; sembla que encara la vegi: estirada, les faldilles escampades, la sina de corbes suaues ben dibuixada sota del vestit prim... una màniga esquinçada... els ulls oberts, immensament oberts cara al cel clar, blavíssim, cara als pollancs que es gronxen... cara a l'infinit... bruta de sang la boca... brut de sang era el roc que li ha esberlat el cap... Les mosques s'han arrapat, botzinant, verdoses, goludes, damunt el pobre cadàver... en una mà closa, garfint-lo, un parrac de roba negra» (p. 153). Finalment, el suïcidi, com a tema omnipresent, és un altre element comú dels dos relats. Prenent com a model el suïcidi de Jacobé, Rodoreda fa que la seva protagonista principal tingui constants temptacions de fer-ho, un

cop ha perdut el seny. Fins a tal extrem que *Del que hom no pot fugir* acaba amb la protagonista anunciant que es matarà.

1.1.3. *I La faute de l'abbé Mouret de Zola*

Finalment, i encara sense moure'ns del terreny dels referents per a la construcció de personatges bojos, hem d'aportar un altre element, que també ve d'una novel·la mencionada per Rodoreda com a lectura de joventut i que sempre va admirar. Es tracta de *La faute de l'abbé Mouret* d'Emile Zola, que l'escriptora menciona al pròleg de *Crim* el 1936, i que inclou un personatge molt propi del naturalisme, una jove «dèbil mental», que és com s'anomena Desirée, germana del protagonista, el capellà Sergi Mouret.

La noia sempre apareix lligada als animals, als quals tracta amb molt d'afecte —com Cinta al seu gos, el Xut, i altres animals quan era petita. És presentada com una noia molt innocent, que viu feliç tot i ser òrfena —tret en comú amb la jove boja de *Del que hom no pot fugir*.

Mercè Rodoreda sempre recordarà aquesta novel·la llegida durant la seva etapa de formació i, ja en la maduresa, fins i tot relacionarà les ganes de morir que tenia quan era jove amb el suïcidi d'un dels personatges de *La faute de l'abbé Mouret* de Zola, una jove que es mata omplint-se l'habitació de flors, un capítol que ja analitzarem en parlar dels elements autobiogràfics de *Del que hom no pot fugir*.

1.2. UNA NOVEL·LA RURAL

Però *Del que hom no pot fugir* no és simplement una novel·la psicològica, una obra que segueix les tendències més modernes sota el signe de Freud. També és una novel·la rural, en el sentit que li va donar a aquest terme el Modernisme. I és que per entendre *Del que hom no pot fugir* necessitem obligatòriament una segona comparació amb l'obra de Víctor Català, tant amb *Solitud* com amb els *Drames rurals*.¹⁶⁸ És curiós que el 1934 una jove escriptora, després de les polèmiques entorn de la novel·la, triï seguir el model de

168. Sobre Víctor Català i els seus drames rurals vegeu: Núria NARDI, *Introducció a 'Solitud'*, Barcelona, Edicions 62, 1990, i *Introducció a 'Drames rurals'*, Barcelona, Barcanova, 1992; Jordi CASTELLANOS, «La novel·la modernista», a J. Molas, A. Comas i M. de Riquer (ed.), *Història de la literatura catalana*, vol. VIII, Barcelona, Ariel, 1986, i Enric PRAT i Pep VILA (ed.), *Actes de les primeres jornades d'estudi sobre la vida i l'obra de Caterina Albert i Paradís, «Victor Català»*, L'Escalà, 8-11 d'abril del 1992, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993.

Víctor Català, una escriptora gran i fora dels circuits moderns. Una opció que es pot explicar, però, per la voluntat de la jove Rodoreda de continuar la cadena d'escriptors catalans iniciada amb la Renaixença, com hem vist en el capítol de la teoria literària, i per la profunda admiració per aquesta autora, que ha conegut de ben petita a través de la seva família.

Si hi sumem l'altíssima valoració que Delfí Dalmau té de Víctor Català (ben explícita a *Polèmica*), no és estrany que la jove Rodoreda estigui totalment fascinateda per l'obra de l'escriptora de l'Escala, com deixa ben clar a «Estils» quan diu: «el que sí interessa és que la novellística catalana pugui veure's encapçalada amb noms pertanyents a autors del tremp de Ruyra, de Bertrana, al qual una sola obra, *Josafat*, bastaria per situar-lo com a capdavanter entre els escollits,¹⁶⁹ i, aguantant ferm el penó, Víctor Català o *Solitud*. Que Víctor Català sigui una, i Caterina Albert una altra, això no compta. Els dos noms i una novella formen una proposició que val per tot. Una dona que honora el nom de Catalunya», una valoració molt positiva, que mantindrà fins i tot en la maduresa.¹⁷⁰ En aquest context no és estrany que la jove mantingui una relació de dependència amb Víctor Català a l'hora de construir *Del que hom no pot fugir*. Una dependència d'una autora gens de moda a partir del Noucentisme, que va rebutjar tots els valors que ella representava, una autora que amb Francesc Matheu s'havia oposat a la normativa de Pompeu Fabra i que, arraconada per les elits culturals, després de publicar *Un film* (1926), *Marines* (1928) i *Contrallums* (1930) havia entrat en un silenci literari que no trencaria fins al 1950.¹⁷¹

Igual que ha fet a *Sóc una dona honrada?*, Rodoreda tria un escenari rural per a la segona novella, un escenari que ara, per influència de Víctor Català i del naturalisme, serà molt més negatiu i opressiu, per a tots els habitants però especialment per a les dones. La jove escriptora crea un poble sense nom i el caracteritza com un lloc inhòspit, rude, feréstec, amb unes condicions de vida molt dures i alguns cops miserables, dramàtiques, plenes de dolor i brutalitat,

169. *Josafat* (1906). Bertrana apareix, en la seva vessant d'articulista, a *Un dia de la vida d'un home*, cap. II, p. 29.

170. Quan ja és una escriptora madura i reconeguda, Rodoreda nega haver volgut ser continuadora d'aquesta tradició, de la qual només salva Víctor Català amb *Solitud*. Sempre afirmarà haver rebut influències d'autors estrangers (K. Mansfield i V. Woolf, etc.). I opinarà que «A Catalunya, de la Renaixença ençà, el geni —anava a dir el talent, però seria una mentida— s'ha manifestat gairebé exclusivament en la poesia. No tenim cap novellista que equivalgui a Verdaguer o a Maragall, ni cap novella deixant de banda *Solitud* en el seu pla, que tingui les resonàncies profundes de les *Sàtires*, de *Nabí* o de les *Elegies de Bierville*.» Cf. B. PORCEL, «Mercè Rodoreda o la força lírica», *Serra d'Or* (març 1966), p. 75.

171. Caterina Albert serà objecte d'homenatges (el 1959, per exemple) i reconeixements en la seva vellesa. Els anys seixanta Mercè RODOREDA també s'hi suma i col·labora amb el conte «Rom negrita» al volum d'homenatge a Víctor Català, prologat per Joan Triadú, *Els set pecats capitals vistos per 21 contistes*, Barcelona, Selecta, 1960.

on la protagonista es veu abocada a la solitud i a la bogeria. Rodoreda crea aquest escenari i l'omple d'històries i personatges a partir de l'autora admirada. Però per a la descripció concreta recorre a un reportatge que ha publicat a la revista *Clarisme*, «Coll de Nargó», l'1 de novembre de 1933, i del qual aprofita elements per a la redacció de la novella que sortirà al carrer l'abril de l'any següent. Així, tot i que el poble no té nom, les descripcions —les coordenades geogràfiques i alguns detalls en les explicacions— relacionen clarament el poble de la novella amb la petita localitat de l'Alt Urgell que Rodoreda ha visitat el 1933 per fer el reportatge per a *Clarisme*. Aquest fet ens torna a donar una idea de la rapidesa amb què Rodoreda redactava les seves primeres novel·les; en molts casos era una qüestió de mesos.

1.2.1. *L'escenari de Del que hom no pot fugir i el reportatge «Coll de Nargó»*

Tot i que mai no se l'anomena amb cap nom concret —com tampoc mai no es diu el nom de la protagonista—, el poble genèric de Rodoreda, l'escenari rural hostil de *Del que hom no pot fugir*, és evident que és Coll de Nargó. Mai no es menciona com a tal explícitament, però la seva descripció coincideix plenament, fins a l'últim detall, amb la descripció que Rodoreda en fa a l'article publicat a *Clarisme*.

La tardor de 1933 Mercè Rodoreda va viatjar al petit poble de l'Alt Urgell, situat entre Oliana i Organyà en direcció a La Seu d'Urgell, i va dedicar un reportatge a aquesta petita localitat. Va sortir a tota pàgina a *Clarisme* il·lustrat amb fotografies d'algú que simplement va signar Portella. Coll de Nargó era un poble petit i aïllat pel qual havia passat Joan Amades el 1922 i que el pintor Joaquim Mir va triar per pintar durant una època de la seva vida, segons explica el crític d'art Francesc Miralles a *Mir a Andorra*.¹⁷² Mir va filmar imatges del poble els anys vint i va fer-hi unes estades entre el 1932 i el 1934 —igual que a la Seu d'Urgell i al Principat d'Andorra— de les quals van sorgir els quadres exposats el 1934 a la Sala Parés de Barcelona. Les estades de Mir van quedar en la memòria col·lectiva de Coll de Nargó, mentre que ningú no recorda el pas d'una jove periodista i escriptora el 1933.¹⁷³

172. Barcelona, Viena, 2002.

173. Molts anys més tard, el 1967, Rodoreda torna a visitar el poble amb la seva amiga Susina Amat i la filla d'aquesta, Anna Maria Saludes, i s'allotgen a la Fonda del Llach —un petit hotel a peu de carretera que encara existeix. En queda el testimoni d'una fotografia guardada a l'Arxiu Mercè Rodoreda de l'IEC (a l'apartat Fotografies 7.1.1.205) en la qual apareixen Amat, Rodoreda, Saludes i el propietari de la fonda davant de la piscina de l'establiment. La fotografia es reproduceix, però tallant el propietari de l'hostal, a Marta NADAL, *De foc i de seda: Album biogràfic de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Edicions 62 i Fundació Mercè Rodoreda, Institut

El tema central del reportatge de Mercè Rodoreda és l'església romànica de Sant Climent, i així ho evidencien les dues fotografies que l'illustra. Rodoreda viatja 180 quilòmetres lluny de Barcelona, com també viatjarà a València per escriure «Les falles de Sant Josep» per a *Clarisme*, per fer un reportatge sobre la rehabilitació de l'església romànica del segle X-XI, que tenia —i té— un campanar únic a Catalunya, i que a partir del 1929 va ser restaurada pels Amics de l'Art Vell, tal com ella menciona al reportatge (parla de les restauracions de 1931 i 1932), tot i que obvia l'arquitecte responsable: Cèsar Martinell. Però la jove periodista no es fixa únicament en l'església. Li dedica la segona meitat del reportatge —i les dues fotografies—, la visita, guiada pel rector de la parròquia, i en fa una descripció minuciosa, com de manual, i parla de la restauració, que xifra en 9.000 pessetes.

Però abans d'arribar a la descripció de l'antiquíssima església romànica, Rodoreda dedica la primera meitat del reportatge, sota l'intertítol «El poble», a fer una descripció minuciosa, prototípica, amb enumeracions que semblen tretes d'una enciclopèdia, del petit poble i també alguna descripció, ja més literària o, com a mínim, original, del paisatge. Però això no és tot, també aprofita per narrar dues llegendes típiques de la zona i per construir una escena que caricaturitza el panorama polític de Catalunya, una operació que coincideix plenament amb les caricatures i mencions polítiques que inclou a *Un dia de la vida d'un home*, novel·la que redacta en aquesta època. Una coincidència que demostra un cop més la unitat del conjunt de Rodoreda; la jove escriu moltes coses alhora i utilitza els mateixos elements en diferents obres, ja siguin de periodisme o de narrativa.

La primera narració és la llegenda de l'hostal dels Espluvins, una història del segle XIX sobre uns hostalers avars que assassinaven els hostes rics i els robaven els diners. La segona llegenda que recull té una base històrica i és l'assassinat de Carles d'Espanya per part de membres del seu bàndol, els carlins, al pont de l'Espia, un episodi historicollegendari que encara era molt viu en la memòria popular dels habitants del poble els anys trenta (de fet, encara ho és ara) i que Pfo Baroja, com Rodoreda menciona al reportatge, va relatar a *La senda dolorosa* i *Humano enigma*.¹⁷⁴

d'Estudis Catalans, 2001, p. 185. Saludes no recorda el motiu d'aquella visita al poble a finals dels anys seixanta i simplement l'emmarca en «una excursió per terres urgellenques i andorranes». Conversa amb Anna Maria Saludes, juny del 2004.

174. Marcel FITÉ, pedagog i escriptor de Coll de Nargó que ha novel·lat l'assassinat del capítol carlí a *El carrer dels petons* (Barcelona, Barcanova, 2003), explica la pervivència d'aquest episodi en la memòria col·lectiva del poble. Bon coneixedor de la història local, també és qui ha aportat la dada que ningú no recorda la visita de Rodoreda, mentre que al poble es tenen ben presents les estades del pintor Joaquim Mir. Entrevista amb Marcel Fité, novembre de 2004.

El cafè del poble és un magnífic escenari que serveix de pretext a Rodoreda per descriure humorísticament el panorama polític a partir dels diaris del moment i per fer humor sobre el comunisme —sàtira concretament—, en uns termes molt similars als que utilitzarà a *Un dia de la vida d'un home* i *Crim*, dues novel·les que inclouen un retrat lúdic de l'època, a vegades una caricatura, d'altres una sàtira.¹⁷⁵ El cafè, que ja era l'escenari masculí per excel·lència a *Sóc una dona honrada?*, es convertirà en un important espai a *Un dia de la vida d'un home*, on seguirà sent l'escenari de les reunions dels homes, de les seves converses i de l'expressió dels seus valors. *Un dia de la vida d'un home* serà la novel·la de Rodoreda d'aquests anys amb més actualitat política seguida en clau humorística, sovint a través o a partir de les notícies de la premsa (en una època on cada diari estava explícitament marcat perquè era l'òrgan d'expressió d'un partit polític), una operació idèntica que abans Rodoreda haurà practicat, més breument, a «Coll de Nargó»:

Coll de Nargó es tanca al cafè, després de llegir o no llegir els diaris que entren al poble i que són: dues *Publis*, nou *Opinions* i una rastellera de *Vanguardies*, per honra i glòria dels encrostats,¹⁷⁶ que frueixen, damunt dels qui reben els dos diaris primerament esmentats, la superioritat innegable, per a ells, d'uns quants fulls més de paper. —Premsa burgesa! —diu en to despectiu un comunista del poble —perquè ací també n'hi ha—, tots tenen com a símbol del seu ideal d'adob mundial, un retrat de Maurín penjat al capçal del llit i unes grans crostes de mandra enganxades a les puntes dels dits, i llancen cent dicteris contra en Macià i l'Esquerra perquè encara no els ha afavorit, tot i votar-lo i votar-la, amb la caseta i l'hortet promesos, i estan segurs i convençuts que a la URSS es fa la jornada de sis hores, que el pla quinquennal és un miracle, i que, gràcies a aquest, el seu amor a la Rússia gran del gran Stalin, serà premiat, ultra la caseta i l'hortet, amb els filferros del terrat i un cistellet de gafes per a estendre-hi la roba. Tots ells, del cafè estant, van arreglant el món amb la mateixa facilitat amb què, en sortir-ne, esgarden d'un cop d'ull el cel net i transparent, i s'acomiaden amb un: «Demà no plourà!» i es sorprenen si de cas el seu pronòstic no ha fet cap efecte, i a l'endemà el cel rebenta i els trons espeteguen, sense, però, donar-li massa importància.

175. A *Crim* satiritzarà el comunisme i altres teories polítiques del segle xx a partir dels llargs monòlegs de personatges com Vessex Boy, com veurem més endavant.

176. Per a la Rodoreda dels anys trenta *encrostat* significa persona que prioritza la llengua o cultura castellanen tot i estar a Catalunya o al País Valencià i que no valora el català. «[...] i el "Mercado de Flores" —si les flors són valencianes, per què no "Mercat de Flors"?—. Ja cal que treballin amb constància ben activa els amics d'*El Camí*, que la crosta castellanista encara té molt de gruix» («Les falles de Sant Josep», *Clarisme* (24 març 1934)).

Rodoreda aprofitarà àmpliament l'article publicat el novembre del 1933 a l'hora de redactar la novel·la que apareix l'abril del 1934 i traslladarà del periodisme a la literatura el poble de Coll de Nargó i els elements llegendaris que l'envolten. Molts dels elements que ha narrat al reportatge de *Clarisme* passaran a formar part de *Del que hom no pot fugir* i crearà un espai rural que serà més sòlid que no l'esquemàtic escenari de *Sóc una dona honrada?*, reduït a un simple poble i unes muntanyes hostils, sense gaires detalls. Tant en l'article com en la novel·la, la visió de l'àmbit rural serà negativa i el poble serà presentat com un lloc aïllat i feréstec. Resulta curiós constatar que, tot i aprofitar un gran nombre d'elements del reportatge, Rodoreda no utilitza per res el que sembla el tema principal del treball periodístic —o, com a mínim, el pretext—: l'església vella, que no apareix ni mencionada a la novel·la.

La similitud entre els dos textos de l'autora ja es fa evident en la primera descripció del poble sense nom a la novel·la. La presentació es basa en els mateixos elements: un pujol, la comparació de les cases amb un pessebre, els palets, el riu, els trons i els llamps. Fins i tot dóna les mateixes distàncies en quilòmetres. L'article comença: «A 180 quilòmetres de Barcelona, a 77 de Calaf i 33 de la Seu, es dreça, acimbellat dalt d'un pujol, el poblet, d'un miler escàs d'habitants, Coll de Nargó». Mentre que a la novel·la escriu: «[...] des del balcó, cara a la fosca, endevino on és el molí... i Barcelona! Barcelona, allà darrera la muntanya, a 180 quilòmetres... quant de camí a fer per a tornar-hi!» (p. 109).

Rodoreda escriu a *Clarisme*: «I els balcons de fusta corcada per tants d'anys [...] es guarneixen amb el groc esclatant dels penjolls de panotxes, arracades vistoses que llueixen presumits». A la novel·la afegeix, amb insistència, un element que no era present a l'article, les mosques per tot arreu de la casa, i descriu: «Les cases del poble s'aguanten per miracle. Negres, amb teules de pissarra, amb balcons de fusta que cauen, guarnits de panotxes de gra lluent» (p. 113).

Si al reportatge descriu: «És un poblet pobre, dintre d'una vall circumdada de muntanyes», a la novel·la opta per una adjectivació idèntica: «És pobre aquest poble, pobre, miserios» (p. 113).

El riu també apareix explícitament a l'article i és l'únic element positiu d'un paisatge negatiu: «[...] i el Segre, que té el seu naixement sota el Puigmal, s'encarrega, amb la seva cinta blavenca, d'embellir el paisatge que les muntanyes feréstegues, altives i indomables, fan rude.» I a *Del que hom no pot fugir* té un paper més neutre: «A la meua esquerra es dreça el turó damunt del qual el poble reposa; a la dreta un barranc; en el llit que forma, hi baixa, blavis, el Segre» (p. 113).

Fins i tot l'aire de la gent és el mateix en els dos textos i està profundament marcat per la tristesa i una certa desídia. Rodoreda escriu a l'article: «És un poblet pobre, dintre una vall circumdada de muntanyes. La gent hi té un aire

cansat, i les cases hi són tristes quan els núvols s'ajeuen dalt dels cims, quan cau la tarda, i quan, a les nits, hi xiscla el duc». I a la novella: «Durant el dia la gent surt poc: però cap al tard en passa força per la carretera: baixa del poble a poc a poc, perquè aquí ningú no té pressa, i fa camí amb aire desmenjat. Noies un xic tristes s'ajunten a parelles per a la font» (p. 101).

Cal afegir encara que el duc, l'ocell rapinyaire més gran d'Europa, mencionat en el fragment anterior, és un ocell molt present a *Del que hom no pot fugir*, sobretot els seus xiscles, que es tornaran un element recurrent en la imaginació de la protagonista en el seu procés d'embogiment progressiu. Primer, apareix a la novella com l'ocell que ataca un personatge secundari: la dona que acompanyava el vagabund Cèsar a rodar pel món, i que li provoca un esglai tan gran que acaba matant-la. I després com a imatge recurrent en la ment malalta de la protagonista: «Xisclen els ducs. Tenen urpes i s'arrapen al cantell de les roques» (p. 162). Més endavant: «Ha xisclat el duc i les seves ales amples s'han estès damunt la muntanya, cobrint-la. Tenia els ulls de la Cinta» (p. 164). Aquests ocellots s'associaran íntimament a la mort al final de la novella, en el punt àlgid de la bogeria: «Em tiraré daltabaix del balcó. Rodolaré avall com la Cinta; tindrè sang a la cara i el duc em buidarà els ulls» (p. 164). Els crits d'aquests ocells s'associarà a la bogeria i es barrejarà amb dues llegendes més associades a Coll de Nargó, la de Carles d'Espanya, present a l'article de *Clarisme*, i la de les Encantades, que Rodoreda no menciona al reportatge i que li arriben d'unes fonts molt concretes, com veurem més endavant.

En les pàgines inicials de la novella Rodoreda inclou uns hostalers igual d'avars que els que el 1896 habitaven l'hostal dels Espluvins. Segons explica al reportatge, aquests personatges mataben els clients rics i els prenien els diners fins que una riuada va endur-se l'hostal i família, excepte l'hostaler, que va embogir, i van quedar al descobert els cadàvers enterrats al soterrani. Rodoreda no és tan truculenta a l'inici de la novella (sí que ho serà al final amb escenes fruit de la imaginació malalta de la protagonista) i parla de l'avarícia del matrimoni, que ha casat el fill amb una rica hereva: «I els pares ho expliquen amb aquella satisfacció, i aquella llússor que s'enganxa a tots els ulls de la gent de poble, en imaginar bancs atapeïts de bitllets, i potser, qui sap? Gerres plenes d'unces, que, daurades, lluent, seran del seu fill quan morirà el pare de la noia, única hereva» (p. 98).

Al reportatge de *Clarisme*, Rodoreda recull la llegenda sobre l'assassinat del capitost carlí, fa veure algunes inexactituds i també comenta com Pío Baroja en va parlar a dues obres, tot plegat amb un cert to humorístic: «Entre aquesta població i Organyà, un camí de carros s'ajunta a la carretera per mitjà d'un pont, famós, anomenat d'Espia o d'Espí, i des del qual, els carlins, després d'assassinar-lo, llençaren el cos del capitost Carles d'Espanya, que, recollit, després, fou enterrat en el fossar de Coll de Nargó el 7 de novembre de

l'any 1830, del qual lloc fou exhumat més endavant. Afirmació un xic dubtosa, puix que segons altres dades cal creure que la part principalíssima que hi pren el pont d'Espia no és certa, i que Carles d'Espanya, el nom del qual va lligat amb el de Coll de Nargó, fou llençat al riu bon xic més amunt del susdit pont». I diu sobre l'interès de Baroja per aquest episodi: «Com a nota curiosa cal fer esment que Pío Baroja, abans d'escriure la seva novel·la en dos volums, anomenats respectivament *La senda dolorosa* i *Humano enigma*, demana en una lletra dirigida al secretari de Coll de Nargó, totes les dades que poguessin donar-li referents a Carles d'Espanya, les quals reproduí fidelment, encara que després la seva imaginació exhuberant, de bon novellista, 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».¹⁷⁷

A *Del que hom no pot fugir*, Carles d'Espanya i la seva llegenda no apareixen fins que la protagonista comença a sofrir un cert desequilibri. Aquests episodis apareixen primer mencionats i el lector només té accés a unes pinzellades de la llegenda: «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...» (p. 145). Després, a mesura que el procés mental de bogeria s'agreuja, l'episodi es converteix en al·lucinacions: «Què dec haver somniat? Segur que he somniat muntanyes, i el misteri de les Encantades i la història de Carles d'Espanya, que morí tràgicament...» (p. 154). I finalment, es converteix en protagonista juntament amb Cinta, la noia boja assassinada, i el duc, de les profundes crisis de la protagonista, ja boja, que crea escenes fantasmagòriques i terribles: «[...] i a poc a poc, sense tocar de peus a terra, baixaven avall pel caminet que de la cova mena al riu. Surava damunt l'aigua el cap del capitost Carles d'Espanya. Surava blanament damunt les aigües llampeguejants de lluna. L'han agafat les Encantades i l'han besat llargament als llavis, una a una... s'han emplenat de sang: un doll de sang que enrogia l'aigua del riu. A cada instant el doll s'eixamplava: enrogia la lluna, que s'ha posat a plorar. El cap ha obert els ulls a la besada de les

177. Pío Baroja va publicar *Humano enigma* i *La senda dolorosa* el 1928. Les dues novel·les formen part del conjunt de vint-i-dos volums titulat *Memorias de un hombre de acción* i publicat entre 1913 i 1935 pel novellista basc. L'objectiu de Baroja és narrar la història d'Espanya inspirant-se en les aventures d'un avantpassat seu com a fil conductor. Vegeu: P. Caro BAROJA, *Guía de Pío Baroja: El mundo barojiano*, Madrid, Caro Raggio i Cátedra, 1987, i I. ELIZALDE, *Personajes y temas barojianos*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1975.

dones blanques; eren els ulls de la Cinta, amb les nines blavenques plenes de pics roigs; i reia... reia... Ha xisclat el duc i les seves ales amples s'han estès damunt la muntanya, cobrint-la. Tenia els ulls de la Cinta. Les Encantades han fugit muntanya amunt, esfereïdes, i el cap, adollant sang, encara reia» (p. 164).

1.2.2. *L'empremta de Víctor Català: Solitud, Drames rurals i La infanticida*

La protagonista de Rodoreda (una dona sense nom) és una jove urbana i moderna que tria el medi rural per fugir d'una relació adúltera amb un home més gran que ella, tria la muntanya per oblidar aquesta història d'amor. Tot i que l'elecció del medi rural obeeix a uns motius ben diferents dels d'una ermitana com és la Mila de *Solitud*, la protagonista sentirà també un profund malestar a causa d'aquest medi, descrit sempre com a negatiu, i hi trobarà personatges i hi viurà episodis molt semblants als que ha narrat Víctor Català en aquesta novel·la i en altres històries de *Drames rurals*.

En aquest ambient, la protagonista sentirà històries tan esgarrioses com les dels *Drames rurals* de l'empordanesa: «La Cinta era menuda quan la seva mare va morir. Va morir d'un càncer a la matriu, i els sofriments que va produir-li ningú ni res no pogueren apaivagar-los. Va finir com un gos rabiós, gairebé descomposta, plena de sang i pus, i un gest dolorós i les mans crispades» (p. 114).

La protagonista, en els moments que es desespera i desitja abandonar aquell escenari, el descriu així: «Saber: només saber que me'n vaig. Deixar tota aquesta gent plena de misèria, de mals, de dolor... no veure mai més les bigues de la cambra, ni el captaire, ni els vagabunds, que m'espaorixen» (p. 121).

1.2.2.1. Alguns episodis inspirats en *Solitud*

Un dels elements que relacionen *Del que hom no pot fugir* i *Solitud* és el personatge del marxant de bestiar, clarament inspirat en l'Ànima, el personatge més negatiu de la novel·la de Víctor Català. Rodoreda tria el marxant de bestiar per iniciar el tràgic desenllaç de la seva novel·la, i la seva arribada, com la de l'Ànima, desencadena fets dramàtics. El marxant de bestiar provoca por en la protagonista, que el descriu tan negativament com pot. Si l'Ànima de Víctor Català és un home mig animal, malgirbat, lleig, fastigós, amb una veu ronca i que gairebé no parla, acompanyat per una fura amb la qual caça, el marxant de bestiar de Rodoreda té idèntiques característiques, i una professió similar —com el seu referent, està en contacte directe amb les bèsties. La protagonista insisteix en la por que li provoca el personatge, que descriu així:

«No m'agrada aquest home. [...] La brusa negra, la gorra enrera, i, al braç, penjades unes xurriaques. Es quedà plantat a l'entrada —blaus, metàl·lics els ulls de cel·les inexistents; un deix de menyspreu al llavi inferior— pregunta si hi havia sopar, amb veu ronca. [...] M'espanta trobar-lo arreu. Té un mirar que fibla. Ningú no el coneix» (p. 149). I encara afegeix: «Fa vuit dies que volta per ací i no diu de deixar-nos. Si no m'acompanyen les criatures no em mouria de casa. M'horroritza de pensar que en la soledat de la tarda, lliurada als meus pensaments, podria eixir, sorprenent-me, del lloc més inesperat. Té les galtes begudes, els pòmuls sortits i mira amb una fixesa de la qual no et pots desempallegar. Gairebé no enraona» (p. 149).

Però les similituds no acaben en el perfil del personatge, sinó que també en trobem en els episodis que viuen. El marxant de bestiar, que com l'Ànima parla poc, amb veu ronca, i espanta la protagonista, intenta agredir sexualment la Cinta, la noia boja, un episodi que té com a referent la violació de la Mila a *Solitud* (cap. XVII, «La nit aquella»). La protagonista i la canalla que l'acompanya presencien l'agressió del marxant a la jove boja, que es defensa a cops de roc i amb l'ajuda del seu gos. El marxant no aconsegueix el seu objectiu i maleeix la Cinta. Però la història entre agressor i víctima no acaba aquí. Rodoreda rebla el clau en prendre com a referent l'Ànima de *Solitud*, i no només copia la seva faceta com a agressor sexual sinó també la seva faceta com a assassí. Així, la mort de Cinta a mans del marxant de bestiar serà narrada en circumstàncies similars a les de l'assassinat del Pastor per part de l'Ànima (cap. XV, «La rellicada»).

Efectivament, el marxant de bestiar porta a terme la seva maledicció contra la Cinta, que l'ha atacat durant l'intent de violació, i mata la noia boja. Igual que en el cas del Pastor de *Solitud*, ningú percep el fet com un assassinat sinó com un accident en un barranc. Ningú excepte les dues protagonistes, Ella i Mila, que s'adonen de qui és l'autor dels assassinats. La protagonista de Rodoreda s'adona del comportament estrany del marxant de bestiar, de com arriba a l'hostal i de la pressa que té per fugir del poble i és l'única de tot el poble que el fa culpable de l'assassinat: «Bruta de pols la brusa, el rostre descompost, embolicat a una mà el mocador blanc i blaué tot tacat de sang, i una gran esgarrinxada a la cara. / Ha donat un —bona nit!— rabiós. Ha sopat, després de rentar-se la mà ferida que no ha volgut que ningú la hi curés. Ha demanat el compte perquè li calia anar-se'n a la matinada. Després ha explicat, concís, amb quatre mots escassos, que havia caigut i s'havia esgarrinxat amb un esbarzerar» (p. 151).

Cinta apareix al barranc amb un tros de roba negra a la mà, el seu gos també apareix mort, elements que acaben de convèncer la protagonista que està davant d'un assassinat. Com Mila a *Solitud*, Ella s'enfronta al cadàver i es descriu minuciosament l'estat desastrós que presenta. Una escena que

podem situar a cavall entre *Solitud* —l'episodi de la mort del Pastor— i «Jacobé», quan el narrador descriu el cadàver de la jove boja. A cavall perquè Rodoreda pren el lirisme de Ruyra i el realisme més extrem de Víctor Català, amb els detalls més esgarrifosos (vegeu el fragment de descripció del cadàver de Cinta transcrit en la comparació entre «Jacobé» i *Del que hom no pot fugir*).

1.2.2.2. El gènere psicològic i el ruralisme es fusionen. Embogiment i mort

L'assassinat de la Cinta, com el del Pastor a *Solitud*, és un important punt d'inflexió a la novel·la de Rodoreda. La protagonista sense nom inicia ja clarament el procés cap a la bogeria. Desapareguda la jove dement, sembla que ara Ella pren el relleu i inicia la davallada mental, un procés del qual és conscient. A partir d'aquest episodi, el procés d'embogiment de la protagonista i la presència del dolor i de la mort al seu voltant s'intensifiquen i esdevenen els dos eixos de la novel·la, psicològica i rural alhora.

D'una banda, ens trobem amb una realitat externa a la protagonista. Ella embogeix mentre viu envoltada de tràgiques i dures històries dels habitants del poble, històries que tenen el seu referent en els *Drames rurals* de Víctor Català. I de l'altra, la bogeria implica una realitat interna cada cop més incoherent i estranya, que curiosament es basa en elements de la mitologia popular, presents tant a *Solitud* com al *Canigó* de Jacint Verdaguer, un dels poetes més coneguts per la jove escriptora. Ens referim a elements com ara les Encantades —les dones d'aigua—, presents en les dues obres i que Rodoreda utilitza insistentment per bastir l'univers oníric i irracional de la protagonista. Una operació que fusionarà dos corrents tan diferents com les tècniques modernes de la novel·la psicològica europea i aquesta mitologia pirinenca, amb elements arcaics i rurals, i locals.

1.2.2.3. La malaltia i mort del fill dels hostalers i els *Drames rurals*

La irrupció d'una aranya —símbol de mal averany, segons la protagonista— a l'habitació de la protagonista, ja a l'inici del procés d'embogiment, serveix de pretext per a la introducció, en forma de *flashback*, del relat de la malaltia i mort d'un fill molt jove de l'hostalera. Rodoreda, igual que Víctor Català als *Drames rurals*, descriu el patiment provocat per la malaltia amb tota mena de detalls i com a destí ineludible dels habitants del nucli rural: «La mare vetllava el fill; no apartava un instant els ulls del rostre congestionat, que de sobte esdevenia pàllid, i, aleshores, al noi li minvava el panteix, i se li

aturava el pols. Després es revenia i tornaven el gemegar i aquell desfici de respir, i l'embogiment de la mare que visqué tots aquells dies amb el neguit que no alleujava cap de les confiances del metge, i amb l'ai al cor» (p. 155). El relat de les desgràcies acaba, però, amb una imatge esfereïdora: «—Calla la dona; calla, mentre dura el record de la mort del fill que decretà l'aranya: una aranya com la que suara ha matada, que avançava, inconscient, amb el cos enorme enlairat damunt les potes gruixudes, encarcerades, rígides... avançava a poc a poc, portadora de mals averanys arrepenjats damunt del llom inflat, boterut, negre... símbol de dissort indefugible.— A veure què ens durà aquesta!» (p. 156).

1.2.2.4. El part de la veïna i *La infanticida* de Víctor Català

Però l'episodi més clarament inspirat en els *Drames rurals* de Víctor Català el trobarem en el part de la veïna de la protagonista, i que presència quan ja comença a davallar cap a la demència. Un episodi, a més, que podem relacionar —ni que sigui més tangencialment— amb el monòleg teatral *La infanticida*, amb el qual Caterina Albert va escandalitzar el jurat dels Jocs Florals d'Olot i la societat benpensant el 1898, i que a causa de l'escàndol en els àmbits catòlics i conservadors no es va representar fins als anys seixanta.¹⁷⁸

Rodoreda presenta una dona rural absolutament pobre i desgraciada que no té més remei que acceptar amb resignació la seva dissortada realitat. Una situació que afecta tant les dones grans com les nenes, responsables de la casa des de ben petites. La veïna viu un part esgarriós, la descripció del qual ens remet directament al to i als temes dels *Drames rurals*: «La veïna ha deslliurat un noi: li han hagut de treure amb ferros; (el marit és a França que encara no ha tornat de les veremes, únic camí de salvació per a no morir-se de gana a l'hivern); han esquinçat la boca de la criatura en arrencar-la. Ha estat tres dies per a deslliurar rebolcant-se pel llit com una fera: les darreres dotze hores no ha parat de cridar. Ara està abatuda, retuda, exhausta, amb el nen al costat: morat, té els ulls encara roigs, mig mort... no saben si podrà viure, no saben si el podran salvar» (p. 157). La narradora no estalvia detalls desagradables per descriure aquell escenari tan miserable: «Hi ha, dintre la cambra, una bravada asfíxica de medecines, de brutícia, de misèria... instintivament, en entrar, m'he fet enrera; després m'he avesat a la fortor. He dit unes paraules de consol a la dona que s'ha posat a plorar: un plor convulsiu, planyívol, colpidorament trist. —Misèria, més misèria... com si ja no en tinguéssim prou! [...] M'he

178. Vegeu la biografia de Josep MIRACLE, *Caterina Albert i Paradís: Víctor Català*, Barcelona, Dopesa, 1978.

apropat per mirar el menut. Fa pena. És una carona roja, desfeta, desdibuixada, esgarrifosa, amb aquell esquinç a un costat del llavi» (p. 158).¹⁷⁹

Podem observar que Rodoreda utilitza un llenguatge i un to ben diferents dels de *Sóc una dona honrada*? i que pren dels relats de la seva admirada Caterina Albert, que no escatima detalls per reflectir la duríssima i trista realitat dels àmbits rurals. Com ella, vol presentar un medi ple d'hostilitat, crueltat i on els éssers humans són pròxims a la bestialitat. Porten una vida brutal, estan envoltats de brutícia i misèria i són incapaços de dominar el seu destí.

La història de la partera n'és un bon exemple: després de molt patiment, febre i molts crits de dolor, mata la criatura deforme i la manté dins el llit. Aquesta és la deducció lògica dels esdeveniments, perquè, de fet, Rodoreda suggereix (una operació que dominarà magistralment en la seva obra de maduresa) aquest assassinat, no el descriu explícitament.

Com en Víctor Català, l'oposició entre la muntanya i la ciutat (un espai civilitzat i totalment diferent del medi rural) queda ben clara i també les connotacions positives que s'atribueixen a la ciutat. Aquesta oposició queda clara a partir de la perspectiva d'un nou personatge que entra breument en escena: «El

179. El part com a expressió del màxim dolor possible, com a experiència traumàtica per a la dona, serà un tema constant en la narrativa de Rodoreda. El patiment torna a ser ben explícit a *Aloma*, una novel·la que, tot i haver-se lliurat del referent naturalista, mantindrà el dramatisme de la situació, que definirà com a resum de l'horror de la vida. «Recorda, com un ganivet que hom li hagués clavat al mig del cor, els crits terribles d'Anna en néixer Dani. Com Joan no es va moure de prop seu en tota l'estona interminable de sofrences. Cal haver sentit deslliurar una dona per a veure tot l'horror de la vida. Recorda el tremolor que tenia a les mans i com va haver de tapar-se les orelles esborronada de sentir, que llavors era ben joveneta» (p. 218-219). A *La plaça del diamant*, els dos parts de la protagonista també seran terriblement dolorosos tant per a la mare com per als infants: «I el primer crit em va eixordar. Mai no hauria pensat que la meua veu pogués anar tan lluny i durar tant. I que tot aquell patir em sortís fet crits per la boca i criatura per baix», diu Natàlia-Colometa, que gairebé escanya el nen durant el part. Un nen, d'altra banda, que està a punt de morir de desnutrició (vegeu la p. 65 i tot el capítol xi). El segon part encara és pitjor i arriba després que alertin la mare que si no es calma li hauran de treure la criatura amb ferros. «Va sortir nena i li van posar Rita. Per poc que m'hi quedo, perquè la sang em fugia de dintre com un riu i no me la podien aturar» (cap. xv, p. 80). Un altre tema relacionat amb la maternitat, l'avortament, serà ben present en altres obres de Rodoreda. Especialment a *Isabel i Maria*, la primera novel·la de Rodoreda a la postguerra, que va quedar inacabada. Isabel, la protagonista, rebutja la maternitat i vol avortar en dues ocasions. El primer avortament no tira endavant perquè el metge s'hi nega, i Isabel pareix Maria —un part dolorosíssim i que dura molt de temps— i el segon avortament sí que es produeix —igualmente traumàtic, amb hemorràgies i problemes— i és un episodi important per a l'acció de la novel·la. El part d'Isabel té conseqüències molt doloroses i la vinguda de la llet comporta un esquarterament dels pits que fins i tot esgarrafa el metge, tot un veterà. Finalment, a *Jardí vora el mar*, Rosamaria es nega a tenir el fill que espera i avorta, amb gran disgust per part del seu marit, Francesc. «Es veu que la senyoreta, quan va saber del cert que estava d'aquella manera, va dir que no. És per això que sembla una desenterrada» (p. 30).

metge ha vingut dematí, abans que la tia, i ha trobat el nen asfixiat, morat, gairebé negre. La mare ha sabut dir: —Una boca menys; ja es veia que no podria viure... més li ha valgut... —El metge, que és jove, que no fa molt de temps que pujà de ciutat a exercir al poble proper, com aquest, voltat de muntanyes, que té una menudeta de catorze mesos, que tot just fa dos anys que és casat, i que es prepara per a rebre un hereu, ha esguardat la dona amb menyspreu, amb fàstic, amb incomprensió, amb horror» (p. 160). Després el focus passa a la nena a qui la mare demana que tregui de sobre el nen: «Li ha fet mania de tocar aquella carn morta: li ha semblat que se li havia de desfer a bocins entre les mans: se li començava a fer crosta a l'esquinç de la boca, i tenia les manetes closes, i els ulls tancats com dos traus menuts, i sang negra, presa, al llombrígol; el cap deforme, punxegut i les cames seques, primes, curtes... feia angúnia i la nena s'ha esborronat en explicar-m'ho. Diu que demà l'enterraran» (p. 161).

La jove Rodoreda ha creat una infanticida, tal com ho havia fet a finals del segle XIX Caterina Albert, cosa que va provocar un escàndol terrible en el jurat masculí que va llegir la seva obra i la va qualificar d'irrepresentable. Les circumstàncies de les dues mares assassines són diferents i han matat per motius gens semblants. La protagonista de Caterina Albert, que és soltera, mata el nadó llençant-lo a les rodes d'un molí per una qüestió d'honor i vergonya i la de Mercè Rodoreda ofega el nen al llit empesa per la misèria i el patiment físic d'ella i el nadó. Però les dues coincideixen en un fet: són dues narradores que gosen —i en la seva època aquest fet no és gens senzill— presentar dones que assassinin els seus fills, un crim considerat entre els pitjors que pot cometre un ésser humà.

1.2.2.5. Les Encantades. Freud i Verdaguer

El 1982 Rodoreda va detallar què significava Jacint Verdaguer a casa seva i com aquesta figura estava íntimament lligada a la seva infantesa i com l'obra del poeta era omnipresent en la seva vida quotidiana a través tant de l'avi com dels seus pares: «He explicat més d'una vegada que el meu avi havia estat amic de mossèn Jacint Verdaguer. El que potser no he explicat massa és que el meu avi, quan mossèn Cinto va morir, va fer ampliar una fotografia de mossèn Cinto, al peu hi va fer posar unes lletres amb caràcters gòtics que deien “*Sant Jacint Verdaguer*” i la va fer emmarcar de negre i or. Quan venien visites noves, l'avi s'aturava a mig rebedor i, alçant el braç enlaire, assenyalava amb aire de triomf l'ampliació de la fotografia penjada a dalt de l'arcada que donava pas a l'avantmenjador i deia: “Jo l'he fet sant. Sant Jacint Verdaguer”.»¹⁸⁰

180. Vegeu «Imatges d'infantesa», *Serra d'Or*, núm. 270 i 273.

També és ben conegut, entre altres coses perquè n'ha quedat constància fotogràfica, el peculiar monument que l'avi de Rodoreda va fer construir al poeta al jardí de la torre on vivien i que incloïa els títols de les seves principals obres, com ara *Canigó* i *L'Atlàntida*. Segons explica Rodoreda, al peu de la foto, el seu avi va escriure-hi: «La princesa del Putxet i el gran poeta de Catalunya».¹⁸¹ «El dia de la inauguració del monument, el meu avi m'explicava que havien vingut a cantar els cors de Clavé», afegeix en el text a *Serra d'Or*, en el qual també explica que de ben petita l'avi la feia sortir al jardí «a saludar mossèn Cinto». I com el seu pare també li llegia aquest poeta: «Fins que el meu pare se'm va començar a asseure als genolls per llegir-me en veu alta poesies de Verdaguer: “Quan els llires del jardí obrien aquest matí sos calzes de plata...” Poesia que van fer posar en el recordatori de primera comunió».¹⁸² Aquesta profunda admiració, aquest ambient de veneració absoluta de Verdaguer, que Rodoreda va viure de ben petita, van marcar-la tant que la jove escriptora no va poder evitar prendre referències de *Canigó*, l'obra d'un poeta que va recórrer el Pirineu i el Prepirineu i que va conèixer i treballar tota la seva mitologia. Com més endavant tampoc no podrà resistir la temptació d'incloure una referència a *L'Atlàntida* enmig de les bromes de *Crim*.

Les Encantades o dones d'aigua apareixen un total de setze vegades a *Del que hom no pot fugir* (tretze com a Encantades i tres anomenades dones d'aigua). La insistència en aquests personatges mitològics no és casual, ja que Rodoreda els atorga una important funció dins el procés d'embogiment de la protagonista i uneix així les tècniques més modernes de la novel·la psicològica amb la mitologia més tradicional. Les Encantades tenen un paper protagonista a *Canigó*, poema dins el qual també apareixen sarraïns i frares, que Rodoreda també aprofitarà lligat al personatge de la Cinta, que vol casar-se amb el rei moro en les seves fantasies de boja i que també apareix vinculada a uns frares en una història de fantasia. Les Encantades (o fades, goges, dones d'aigua o aloges) tenen un paper omnipresent al poema èpic. Verdaguer les presenta com uns personatges malèfics, traïdores, ensarronadores d'homes. Aquests personatges pagans i sensuals —que tenen Flordeneu com a reina— rivalitzaran amb els homes de la fe i finalment seran expulsats pels monjos que construïran el seu monestir a la muntanya, tan important per a la seva pàtria.

181. Marta Nadal, a l'àlbum *De foc i de seda*, recull nombrosos testimonis fotogràfics del monument. I de la influència de l'avi i el pare en la formació literària en el capítol «Una arcàdia a Sant Gervasi, 1908-1921», p. 20-59.

182. Rodoreda mantindrà la valoració molt positiva de l'obra de Verdaguer tota la vida, igual que farà amb Ruyra i Carner, com deixa escrit al pròleg de *Quanta, quanta guerra*. Vegeu la nota 170.

Però *Canigó* no és l'única font de Rodoreda per conèixer les Encantades, que ocupen un capítol sencer, el VI, titulat «Rondalles», de *Solitud*. En aquest capítol, el Pastor explica a Mila i el petit Baldiret la història d'un vell sant i Floridalba, l'encantada més petita, i les presenta com uns éssers molt bells i molt hàbils a l'hora d'enganyar els homes.

Les Encantades o dones d'aigua són un mite amb una forta presència a tot el Pirineu i també a l'Alt Urgell, comarca on hi ha situat Coll de Nargó. Joan Amades en recopila diverses maneres d'anomenar-les i diverses interpretacions i diferents graus de poders benèfics o malèfics, segons la zona de Catalunya. En general, es tracta d'uns personatges assimilables a les sirenes —com veurem en la novel·la de Rodoreda— pel seu poder d'encantar els homes amb el seu cant. Algunes versions del mite, al Pirineu més occidental, les descriuen com a dones que viuen en coves i surten a rentar roba blanca en rius o llacs unes nits determinades, com ara la de Sant Joan. En aquests indrets es pensava que qui podia robar una peça d'aquesta roba tan blanca tindria sort i riquesa en la vida. En altres llocs, com el Pirineu oriental, se les associa a grans orgies als palaus del fons dels estanys.¹⁸³

Però Rodoreda no es limita a incloure aquests éssers mitològics a la novel·la com a part de l'escenari, com a element present en l'imaginari col·lectiu del petit poble urgellenc, sinó que els dota d'una funció molt important. En les setze mencions les Encantades apareixen associades, d'una manera o d'una altra, a la bogeria. Rodoreda fa dir, primer a la Cinta i després a la protagonista, insistentment, que les Encantades «xuclen el cervell».

La primera menció de les dones d'aigua apareix precisament enmig del relat de la vida de la Cinta per part de la Padrina, que no és res més que la història d'un adulteri que causa la bogeria: «Al poble vingueren uns estiuejants: un matrimoni amb dos fills més menuts que no la Cinta. Aviat, tots tres, es feren amics. Foren els únics companys que tingué. Plegats intentaren desxifrar el misteri de les Encantades, d'aquella cova, de la qual, les nits de lluna eixien figures blanques, femenines —i segons la gent que les havia pogut veure, belles— que baixaven a rentar al riu» (p. 115). I després és la Cinta que alerta constantment a la protagonista i al seu amant (un home casat com el que la va fer embogir a ella) que no vagin a la cova de les Encantades tal com tenen planificat: «La Cinta ha xisclat. / —No hi pugin! No hi vagin que els xuclaran! / —No tingues por, dona... / —No hi vagin a les Encantades, són maleïdes, no tornaran... xuclen el cervell... maten» (p. 143).

La protagonista i l'amant, però, no fan cas de Cinta i pugen a la cova. Ella cada cop està més trasbalsada i insisteix que els personatges mitològics «xuclen el cervell»: «Diu que les Encantades són boniques. Dones d'aigua que a

183. Vegeu Joan AMADES, *Costumari català*, vol. IV, Barcelona, Salvat, 1986, p. 134-137.

les nits de lluna baixen i renten al riu. Diu que els xicots que les han vistes s'han agradat d'elles. Talment com les sirenes que temptaren Ulisses els han temptats; i, en anar-les a descobrir dintre el misteri de la cova se'ls han fet tan seus que mai més ningú no els ha vists. Diu que veurem ombres que es belluguen, ombres que avancen i fan clara la foscor... Diuen...» (p. 146). A mesura que s'acosten a la cova, ella va perdent la serenor i ell li fa notar. «Davalla la tarda. El riu s'ha fet, de blau que abans era, gris. Sota del pont, fosc. La cova és davant nostre. Obre la seva bocassa de monstre esdentegat. No és gens fonda. Estirant només el braç es pot tocar la roca del fons. Però als nostres peus, engolidor, s'obre un forat, un pou sense fi. / —Sents? / —Diu que quan fa vent se senten veus planívoles... a les víctimes de les Encantades els pateix l'ànima. Són veus d'ànima que ploren pel cos que es deixà temptar... hi creus tu en misteris? Oi que no? Sents? Veus? Mirant sense cloure les parpelles, ben fixament, es veuen ombres al fons del pou. Vols dir que amb una corda a la cintura no es podria descendir al fons? Potser hi trobaríem aquell rei que estima la Cinta...» (p. 147), diu la protagonista, que després d'aquesta excursió veurà marxar l'amant.

Quan Cinta és assassinada pel marxant de bestiar, com hem vist, comença ja clarament el procés de bogeria de la protagonista. I ara les Encantades tenen una presència insistent, que es barreja amb altres elements: la imatge del cadàver de Cinta, la tràgica mort de Carles d'Espanya, un episodi ocorregut a Coll de Nargó i novellat per Baroja, el duc, les mosques i el gat. El cervell de la protagonista, realment, ja ha estat xuclat i no para de construir imatges irracionals amb aquests protagonistes. Després de la mort de Cinta passa un mes al llit desvariejant i després diu: «Què dec haver somniat? Segur que he somniat muntanyes, i el misteri de les Encantades i la història de Carles d'Espanya, que morí tràgicament...» (p. 154). Més endavant, la malaltia mental s'agreuja i a més del cadàver de Cinta envoltat de mosques ja veu els éssers llegendaris: «Han baixat les Encantades. Les he vistes. Eren blanques com un lliri i la lluna teixia fils d'argent als seus cabells, que els arribaven als peus. Cantaven la cançó del molí: Catric, catrac, / catric, catrac, i a poc a poc, sense tocar de peus a terra, baixaven avall pel caminet que de la cova mena al riu. Surava damunt l'aigua el cap del capítost Carles d'Espanya. Surava blanament damunt les aigües llampeguejants de lluna. L'han agafat les Encantades i l'han besat llargament als llavis, una a una... s'han emplenat de sang: un doll de sang que enrogia l'aigua del riu. A cada instant el doll s'eixamplava: enrogia la lluna, que s'ha posat a plorar. El cap ha obert els ulls a la besada de les dones blanques; eren els ulls de la Cinta, amb les nines blavenques plenes de pics roigs; i reia... reia. Ha xisclat el duc i les seves ales amples s'han estès damunt la muntanya, cobrint-la. Tenia els ulls de la Cinta. Les Encantades han fugit muntanya amunt, esfereïdes, i el cap, adollant sang encara reia...» (p. 163).

Finalment, la protagonista totalment embogida planeja suïcidar-se i arriba a assimilar-se amb les dones d'aigua ja que afirma dos cops que, com elles, caminarà damunt l'aigua: «Em passejaré per damunt del riu i m'envejaran les Encantades. Jo sóc més bonica que no elles...» (p. 164). I acaba: «Es creuran que sóc morta, i jo, cada nit, com les dones d'aigua, em passejaré per damunt del riu» (p. 165). I aquí Rodoreda acaba aquesta peculiar combinació de modernitat —les tècniques psicològiques a l'ombra de Freud— i tradició —la mitologia pirinenca recollida per Verdaguer i Víctor Català— per reflectir la bogeria provocada per l'adulteri, que combina elements de tan distinta procedència i que ha anat assimilant en la seva formació com a autodidacta i lectora absolutament voraç.

2. ELS PERSONATGES I LA IMPOSSIBILITAT DE L'AMOR

Tot i ser la novel·la més diferent del conjunt, *Del que hom no pot fugir* comparteix amb les altres novel·les, i en part també amb *Aloma*, el tema bàsic: la impossibilitat de l'amor, el xoc entre els ideals de joventut i la crua realitat. A la segona novel·la Rodoreda crea un univers narratiu amb uns personatges poc consistents. Igual que a *Sóc una dona honrada?*, són purs arquetips sense profunditat i gairebé sempre sense nom i ens presenta una dona antisentimental i convençuda que les grans passions literàries, que els amors ideals, no existeixen o, com a mínim, són inviables. La influència del ruralisme més negre —d'autors influïts pel naturalisme i dels novel·listes russos— combinada amb els corrents psicològics més moderns, la situació de Rodoreda en universos pròxims als de Víctor Català, Sebastià Juan Arbó o Puig i Ferrer, tenen com a resultat un univers narratiu ben diferent dels de les altres tres novel·les de l'època. Estem davant d'un univers marcat per la infelicitat, la hostilitat del medi, la misèria i el dolor.

La dona sense nom que protagonitza *Del que hom no pot fugir* és el personatge més inclassificable, probablement perquè deu massa als seus referents literaris, al seu context cultural, i és ben poc propi de Rodoreda. Com a anècdota, és l'única protagonista de Rodoreda que invoca Déu, i l'introdueix esporàdicament en el seu discurs. Estem davant d'una dona urbana, més o menys sofisticada, independent i moderna, segons deduïm del diàleg inicial amb una minyona (una dona, segons aquesta primera pàgina, similar en part a les dones modernes i alliberades que més tard apareixeran a *Crim*), que té una relació amb un home més gran i que està casat i que fuig al medi rural per oblidar-lo. Una dona que, a més del conflicte amorós, viurà un conflicte amb el nou medi, al qual no aconseguirà adaptar-se i dins el qual embogirà.

Però sobretot Rodoreda insisteix en crear un personatge antisentimental, una dona que fuig del sentimentalisme, però que a diferència de *Sóc una dona honrada?* (o d'*Aloma*) no demostra tenir sentit de l'humor ni en un sol moment en tota la novella, i no sempre ho aconsegueix. És més, acaba embogint per no haver sabut modificar o oblidar els seus sentiments. En les descripcions del caràcter, s'entreveu aquest antisentimentalisme, la voluntat d'evitar grans i ostentoses demostracions del que sent. Per exemple, diu sobre el moment que va conèixer la mort del seu pare: «I vaig plorar; sense grans escarafalls, sense grans sotrac; un plor molt de dintre, trist, molt trist» (p. 128). En un altre episodi, parlant amb l'amant, aclareix: «Perquè no vull caure en cap emoció que mení al sentimentalisme. Seria pitjor. I tot el meu esforç per fugir no valdria» (p. 139). Els seus intents, però, fracassaran: «I jo que creia que aquestes muntanyes em guaririen, m'adono que m'aboquen amb els seus silencis, a tots els sentimentalismes, a totes les tristeses de les quals no puc, no puc, per més que ho vull, fugir» (p. 149).

Com en les altres novel·les, la literatura, més concretament les grans obres universals, els grans autors, serveixen a Rodoreda com a exponents dels grans ideals i sobretot dels grans amors idealitzats. Un cop més, a *Del que hom no pot fugir*, Rodoreda vol demostrar la falsedat de la literatura. A *Sóc una dona honrada?* és la pròpia protagonista qui no creu en la idealització de la literatura, i a *Del que hom no pot fugir*, el personatge hi comença creient però finalment se'n desenganya i el lector acaba concloent aquesta falsedat de la ficció. Com en tantes obres d'aquesta època, Rodoreda recorre a Shakespeare, per parlar del caràcter enganyós de les grans passions i, tal com fa el mateix any a «Estils», identifica la protagonista amb aquests amors idealitzats i tràgics. La jove Rodoreda és una lectora atenta dels clàssics, coneix amb detall els seus personatges i els utilitza a les seves novel·les.¹⁸⁴ Així, trobem a *Del que hom no pot fugir*: «Suau brilla la lluna! Sens dubte en una nit com aquesta, quan l'aire alenava entre les fulles dels arbres, l'amant Troilo escalà les muralles de Troia, i la seva ànima volà devers les tendes gregues on, en aquella hora, reposava Crèssida. / I en una nit com aquesta, Tisbe, temorega, caminava damunt l'herbei xop de rosada, i, en veure l'ombra del lleó, s'esporguï. / I en una altra nit com aquesta, la reina Dido, amb una vara de sàlzer a la mà, baixà prop la mar, i cridà, vers Cartago, el fugitiu Eneas. / Per què m'agrada tant Shakespeare? Més que sempre, més que mai; potser pel fet de no creure'm feliç. Només la dissort et permet de trobar el ressò dels teus pensaments en les obres del gran poeta. La dolça Crèssida... la temorega Tisbe... la reina Dido... que bella és la nit d'aquesta muntanya!... Que belles les muntanyes adormides sota d'aquesta nit!» (p. 119-120).

184. Vegeu Ramon ESQUERRA, *Shakespeare a Catalunya*, Barcelona, Institució del Teatre, 1937.

Rodoreda utilitza sempre les grans obres de Shakespeare per parlar de les grans passions amoroses, inviables, i que descriu com una foguerada. A *Sóc una dona honrada?* ha fet riure's a la protagonista dels grans amors d'estil Romeu i Julieta. I després de la reflexió recollida a la segona novella, introdueix tres citacions de l'autor a l'inici de tres capítols d'*Un dia de la vida d'un home*: «Romeu i Julieta» (cap. III), «Macbeth» (cap. V) i «Les alegres comares de Windsor» (cap. VII).

La confusió entre literatura i realitat en la ment de la protagonista de *Del que hom no pot fugir* queda explícita quan parla de la seva gran afició a llegir des de ben jove, una afició que era l'únic consol per a una adolescent òrfena i solitària. Diu: «La meua única distracció? Llegir. Llegir 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. Els versos s'adeien amb el meu estat d'ànim, i en vaig abusar» (p. 126). Ja més gran, però, desconfia dels grans amors i diferencia la seva història d'aquelles grans passions que coneix per la literatura: «No sé si el meu és un gran amor. Sí que sé —i ho sé perquè puc saber-ho que el meu, sense ésser per molts conceptes el que la gent acostuma a qualificar de gran, és més durador i més inextingible que els anomenats grans amors, que no són sinó una gran foguerada molt espectacular i prou» (p. 123).

2.1. ADULTERI I MORAL. EL REBUIG DEL DIVORCI

Un altre dels temes reiteratius al llarg de *Del que hom no pot fugir* —com ho ha estat a *Sóc una dona honrada*— és el profund remordiment per estar protagonitzant una història d'amor adúlter, per ser actriu d'una història moralment inacceptable. Les reflexions morals i el rebuig de la relació es van repetint al llarg del relat de manera ben explícita. En l'apartat de les consideracions morals, s'ha de subratllar que els dos protagonistes rebutgen de ple —i sense cap mena de dubte— la possibilitat del divorci, tota una novetat en l'època que Rodoreda escriu la novella perquè la Segona República l'havia legalitzat el 1931. Tant la jove soltera i enamorada com l'home casat, amb fills i adúlter creats per Rodoreda no el consideren moralment acceptable. I ella porta amb dolor la seva condició: «Quina raó pot encloure el mot “amant”? No m'agrada aquesta paraula: em fa mal a mi mateixa d'haver de dir-me que no sóc, a despit de tot el que tu puguis objectar, res més que la teua amant. La dona que et fa d'amistançada, més o menys decent, més o menys noble, però amistançada... i prou!» (p. 139-140).

2.2. LA DONA, LA FALTA DE LLIBERTAT I EL DOLOR. LA MATERNITAT AQUÍ I EN ALTRES NOVEL·LES

Com a *Sóc una dona honrada?*, a *Del que hom no pot fugir* queda ben clara la diferència d'obligacions i drets que tenen les dones i els homes des de ben petits. Si en la primera novella Rodoreda donava al tema una dimensió més general, aquí se centra exclusivament en la dona i l'home del medi rural, però el resultat és el mateix: la falta de llibertat de les dones.

Com ja és habitual, l'autora recorre a la literatura per explicar idees i situacions. Introdueix la falta de llibertat de la dona en el medi rural a partir d'un diàleg de la protagonista amb les nenes que no juguen ni es banyen perquè han d'ajudar en les tasques domèstiques i utilitza un dels grans escriptors de la literatura russa per a una comparació ben efectiva i que ens torna a posar sobre la pista de les seves lectures i preferències del moment: «Elles no poden nedar al riu; dintre de la llar, com les cossagues de Tolstoi, són mestresses i senyores; però, fora d'ella, tots els privilegis estan reservats als homes, que són els qui frueixen, dintre de l'avorriment, de més distraccions. El cafè del poble els xucla; cita i aplec així que tenen un lleure que si no tenen es fan, i s'esbraven jugant al set i mig. Les cartes llardoses, untades, gruixudes de brutícia són escapçades conscienciosament i els fugen dels dits. Els nois, a l'estiu, no es mouen del riu mentre les mossetes, camanues, ajuden llurs mares a rentar la roba així que pugen tres pams de terra» (p. 107-108).

La diferència entre les obligacions dels homes i les de les dones és molt present en tota la novella i s'intensifica amb el terrible episodi del part de la veïna, que ja hem analitzat en relació amb la narrativa de Víctor Català, i que és el millor exemple sobre l'estreta relació dona-dolor que recorre tota la novella. Abans del part, l'hostalera n'és un bon exemple: ha perdut un fill per una terrible malaltia i ella té tan mal als ossos que se li nota el dolor en el rostre, fins i tot en la fotografia familiar que té penjada a casa.

D'una banda trobem la dona que ha parit amb el màxim dolor possible, que ha deslliurat una criatura amb la cara deformada, i ara està malalta i sola —el marit està treballant en la campanya de verema lluny—, i que acaba ofegant la seva criatura, com ja hem vist; i de l'altra, una filla petita (que no pot ni anar a nedar al riu) esclavitzada per les feines domèstiques que ara li toca assumir: «La Maria arraulida a un racó roman quieta: té l'esglai als ulls. [...] tot el pes cau damunt les espatlles de la mosseta: tenir cura de la mare; de donar-li les medecines a l'hora assenyalada, de pujar-li el brou, que la tia ja deixa fet, però que cal escalfar una altra vegada; d'endreçar la casa, de rentar roba del nen, a més a més, encara, fer la calderada per a la feram, i el menjar del porcell que encara es deu; anar a cercar l'aigua amb les galledes tan grans que la fan caminar a poc a poc, que la fan encorbar, i que li estiren els braços com si

volguessin trencar-los-hi, i encendre el foc i tenir compte que no s'apagui per si, en venir el metge, cal prepara aigua calenta... tot, gairebé tot, cau damunt de la mosseta demacrada i trista, que no sap si ha d'estar contenta de tenir un altre germanet» (p. 158).

En definitiva, com a *Sóc una dona honrada?* i com més tard a *Aloma*, la llibertat és un valor associat únicament als homes i del qual les dones de les primeres novel·les de Rodoreda no disposen. Per contra, l'univers narratiu de *Del que hom no pot fugir*, com també el d'*Un dia de la vida d'un home*, presenta uns homes que tenen el seu nucli de relació al cafè i que poden tenir una vida més o menys relaxada i sense preocupacions. D'una banda, un cafè barceloní com és el de l'Ateneu, que freqüenta el pare de la jove protagonista, i de l'altra, el cafè rural del poble sense nom al qual es trasllada la protagonista. Com ja hem vist en una citació anterior, les cartes —descrites com a brutes i greixoses— són l'element de distracció principal. El cafè és, en el fons, un espai de refugi on oblidar la vida gris i infeliç: «Comprenc que a desgrat de la nit fosca, del vent, de la pluja, de les tempestes amb llampecs i trons, els homes desertin de casa seva i envaeixin el cafè. Per a no fer-hi res, si voleu; per a anar-s'hi morint de mica en mica, anar-s'hi envellint... però poden fugir de la casa trista, inhabitable... fugir del record del treball que cada dia espera, fugir tan sols unes hores de la rutina per a caure en una altra no tan enutjosa, del migrat esplai que és anar al cafè» (p. 135).

2.3. ELS INFANTS. REMOT PRECEDENT DE *MIRALL TRENCAT*

L'univers que crea Rodoreda a *Del que hom no pot fugir* està poblat, d'una banda, per personatges poc definits, a excepció de Cinta i la protagonista, i de l'altra, per uns éssers que són, sense excepció, infeliços. Enmig d'aquest panorama els nens hi apareixen com a representants de la innocència i com a víctimes d'un medi hostil. És curiós destacar una escena que, si bé breu, resulta molt significativa com a vague precedent del trio infantil de *Mirall trencat*. La jove Rodoreda crea a *Del que hom no pot fugir* tres criatures: dos són nens, un és el més gran i té més força i l'altre és el petit i dèbil. Entremig hi situa una nena, i entre els noms que tria hi ha Jaume i Maria. Curiosament els presenta tots tres jugant a l'aigua. Evidentment estem parlant d'un precedent genèric, una mica vague, però significatiu ja que a *Mirall trencat* la mort del petit Jaume es produirà precisament quan juga a l'aigua amb Ramon i Maria.¹⁸⁵

185. Vegeu *Mirall trencat*, capítol xvii, «Els nens».

3. ELEMENTS AUTOBIOGRÀFICS

3.1. LES GANES DE MORIR JOVE

És indubtable que *Del que hom no pot fugir* és una novella que deu molt més a la literatura que a l'experiència vital de Rodoreda, que el noranta per cent de la novella està construïda a partir d'altres referents literaris, imitant-los o, en un cas, parodiant-los. Però la jove escriptora també inclou un petit percentatge d'elements autobiogràfics en aquesta segona novella, una dosi interessant i significativa.

El primer element autobiogràfic fa referència a les ganes de morir, un sentiment que l'escriptora transmet a la protagonista del relat i que, segons podem saber pels dietaris d'adolescència i pels escrits personals de maduresa que també són a l'Arxiu de la Fundació Mercè Rodoreda, també va sentir l'autora. Als setze anys Rodoreda va escriure: «Que és trista la vida però com dius tu s'ha de viure i costa tant això quan es tenen ganes de morir...». I també: «Plorar, plorar, només tinc ganes de plorar que és trista la vida i més trist és encara als 16 anys veure-li tan pesar: Quan sigui gran tindrà la mateixa vida d'ara sense diversions, només amb tristesa, i ell és tan poc bo amb mi.» En un fragment datat el 16 de juliol: «I això és l'home que estima, l'home que diu t'estimo més que a tot lo del món? Mentida! mentida, tot és mentida. Només hi ha de veritat la gran tristesa del viure. / Déu meu que desgraciada sóc, que de vegades hi he pensat en morir. Morir ben aviat, morir ben jove, anar-te'n amb recança pensant que el món és bonic i la vida alegre. / Per què has vingut? per què no et quedaves allà amb la teva gent, el que és de debò el teu país encara que no hi hakis nascut? Per què vingueres a torbar la pau del meu pobre cor tan alegre abans i tristíssim ara? Era tan feliç jo, allavors, sempre.»¹⁸⁶

Molts anys més tard, Rodoreda recordarà aquest sentiment i l'analitzarà així: «Sempre de jove, havia tingut ganes de morir. No estava bé ni en el món ni dintre de mi mateixa. Eren unes ganes de morir que venien espaiades, i, sobretot, molt literàries. La manera de morir que em va agradar més la vaig trobar en llegir *La faute de l'abbé Mouret* que vaig descobrir en la llibreria del meu pare. La protagonista, una noia jove, es suïcidava omplint-se el dormitori de flors i d'herbes aromàtiques, fàcils d'obtenir perquè vivia en una caseta al bell mig d'un parc immens. Morir per culpa del perfum de les flors era una temptació, però, podria jo, en el jardí de casa, collir prou flors perquè el seu

186. Dietaris d'adolescència. Recollits per Montserrat CASALS, *Mercè Rodoreda: Contra la vida, la literatura*, Barcelona, Edicions 62, 1991, p. 61-63, i després a «Dietaris privats», Arxiu Mercè Rodoreda, apartat 3.1, Institut d'Estudis Catalans.

perfum m'adormís i em matés? / A París, en ple exili, al cap de molts anys, vaig tenir ganes de morir i, també com a divuit anys, molt literàries.»¹⁸⁷

A *Del que hom no pot fugir*, farà dir a la protagonista: «Que trista que és la muntanya grisa! Que trista... Morir-se... que bo ha d'ésser morir-se... ara. Per què hem d'esperar? Morir-se jove: ben jove, quan encara no vols deixar-te atuir pels desenganys que a tots els revolts et sotgen... Anar-te'n creient que tot és bonic... Que bo ha d'ésser de morir jove! La gent et plany, sembla que els dolgui... 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. / Morir-se pensant que no has estat feliç, no perquè no existeixi la felicitat, sinó perquè no has sabut trobar-la; que potser l'hauries assolida malgrat tot... / Morir, potser dolent-te una mica, cregut que deixes alguna cosa que et convindria de no deixar... / Que trist ha d'ésser de morir vell!, esperar, sempre esperar: avui... demà... l'altre... fins que en el neguit preguntes: —encara no?— I ho dius perquè creus que darrera cada porta ELLA amb la dalla t'espera i que la seva inflexibilitat no perdonarà.» Un fragment extraordinàriament similar al del dietari personal i que també correspon a la idea que Rodoreda mantindrà tota la vida: la joventut és una etapa trista.¹⁸⁸

3.2. LA MARE ALEGRE I EL MARIT AVAR

La protagonista de *Del que hom no pot fugir*, una noia òrfena com ho és *Aloma*, recorda en un llarg episodi els orígens de la seva relació adúltera amb un home més gran (just després de la història també d'una relació adúltera de Cinta) i narra com era la seva vida abans de la mort dels seus pares. En aquesta narració Rodoreda hi introdueix la majoria dels elements autobiogràfics tot i que els combina de manera diferent dels seus referents en la vida real.

Per descriure els pares de la protagonista, Rodoreda utilitza dues figures: la seva mare real, Montserrat Gurguí, i enlloc del seu pare, Andreu Rodore-

187. Document inèdit. Cf. «Memòries i impressions», Arxiu Mercè Rodoreda (Institut d'Estudis Catalans), apartat 6.1.5.2/18. Vegeu l'apartat II.1.1.3, dedicat a la influència de *La faute de l'abbé Mouret* de Zola.

188. Així li ho diu a Pio Cabanillas en una carta ja en plena maduresa: «Sabemos perfectamente que la juventud no es alegre y que toda persona joven está condenada a enfrentarse con el vacío de la existencia» (1 setembre 1977). «Correspondència», Arxiu Mercè Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans.

da, crea una figura clarament inspirada en Joan Gurguí, l'oncle-marit de l'escriptora.

Ja en la maduresa, Rodoreda descriu així la seva mare: «La meva mare era bonica i terriblement simpàtica. Tenia una veu preciosa. De joveneta havia estudiat cant, però a l'hora de la veritat va renunciar a una carrera artística i va triar la vida familiar. Jo volia ser gran i ser com la meva mare; agradar tothom i que tothom em fes compliments. [...] La meva mare es feia fer els vestits per unes modistes valencianes; tenien bon gust i cosien com els àngels.»¹⁸⁹ La mare de la protagonista de *Del que hom no pot fugir* és una dona amb un caràcter alegre i, com la real, molt presumida i aficionada a la moda. La protagonista de ficció en parla així: «tràfec, plena de visites, d'anades a casa de la modista» (p. 123), una dona «grossa; fresca de cara, els cabells negres com les atzabeges que es posava al coll, els ullets menuts i expressius, les mans fines per la molta cura que hi tenia, mai no es cansava i tot ho feia de gust» (p. 123). Una dona elegant i que es cuida de les aparences, tal com la mare de Rodoreda, aficionada a les arts i al teatre: «adquiria, un cop empolainada, enjoiada, empolsinada, un aire majestuós de persona desvagada que no sap de cap angúnia i a la qual la fortuna somriu. Així adquiríem entre els coneguts un cert relleu de persones que no els manca res, i ben cert que era així; però els posats senyorívols de la meva mare accentuaven aquesta impressió, junt amb rialla encomanadissa, que tothora li floria als llavis, plena de satisfacció» (p. 124).

A l'hora de caracteritzar el pare Rodoreda recorre a Joan Gurguí i reproduceix a la novel·la les disputes per culpa dels diners i els vestits, per la gasivèria de l'oncle a l'hora de gastar diners en el que més agradava a Rodoreda, la roba, segons va escriure en els seus dietaris personals. A la novel·la podem llegir una disputa de ficció per culpa de l'estalvi que segurament reproduceix escenes familiars viscudes per la jove escriptora. Fa dir al pare de la seva protagonista: «—Tot el que us faci falta compreu-ho, però no malbarateu res. —Les úniques diguem-ne discussions eren sempre sobre aquest tema. Si cap dia sobrava a l'hora de dinar el més petit bocí de pa, ell manava de guardar-lo ben embolicat amb el tovalló del qui l'havia deixat, i si al vespre, com ja era de preveure, el bocí de pa no apareixia, ja se sabia, sermó segur. / —Tu —a la mare— vestits, i vestits, i més vestits... tu a lluir i a lluir, i vinga lluir... jo a treballar, res més que a treballar per a fer més grossa la pila i no dir-te que no en tot el que puc; i quan jo demano una cosa, per senzilla que aquesta et sembli, a desobeir i a desobeir. Quin exemple en tindrà la nena? Que el pa que has llençat, cap dia no hagi de menester-lo... —I el sermó s'allargava indefinidament i cada cop eixia a la claror del llum que guarnia de reflexos roigs les palmeres solitàries del jardí de l'Ateneu, la vida de sacrificis del meu pare: la seva

189. «Imatges d'infantesa», *Serra d'Or*, núm. 270 i 273. A *Un cafè i altres narracions*, p. 197.

joventut aciençada, la seva voluntat, el seu braó contra la mandra, sempre de cara al treball per tal de crear-se una posició relativament folgada a força de sacrificis, de lluites, de tenacitat...» (p. 124-125).

Molts anys abans d'escriure la novella, una joveníssima Rodoreda havia escrit, en el seu dietari real, unes paraules ben amargues sobre la seva relació amb Joan Gurguí i sobre el seu conflicte a causa dels diners. En un fragment de quan Rodoreda tenia setze anys, havia escrit: «Quin caràcter té més dolent. No sé si ens avindrem. Em fa una por el seu geni. Sempre vol anar a la seva. Avui mateix hem parlat de despatxar el Josep, puix és un home molt rondinaire i, ademés, que anant a la caseta no hi haurà tanta feina al jardí. Doncs li he dit que donant com dona aquí tres duros al Josep, cuidant-me jo d'allà me'n dongui dos que jo ja m'arreglaré. Doncs tot ha sigut demanar-li jo això com dir que no que els seus diners ja se'ls cuida ell i ja sap lo que es fa que jo només serveixo per demanar i això em fa una tristesa... ves què li costava de fer com jo li he dit tant contenta que m'hauria fet. Un altre home sabent que això m'agradava, no hauria dubtat en dir que sí. Si alguna vegada li demano diners em diu que no pot dar-me'n que té molts gastos amb les obres de la casa nova i tot això són mentides. La veritat és que no me'n vol donar perquè o sinó m'hauria donat els cèntims del jardiner sent com és una cosa que ja sap que cada mes els ha de gastar i em fa tant mal quan li demano una cosa i me la nega.»¹⁹⁰

I encara trobem en aquests dietaris més referències al conflicte i a la devoció de Rodoreda per tenir varietat de roba: «La mare diu: ¿que no et trobes bé nena que fas tan mala cara? Jo: sí que em trobo bé. Ell: Sí que es troba bé. Lo que té és ràbia perquè no li he volgut donar diners per comprar-se un vestit... Res més. El dinar ha continuat trist. A mi se m'ha fet un nus a la gorja. Mira que dir que tinc ràbia quan lo únic que sento per dintre meu és una gran tristesa, tristesa infinita. [...] Perquè m'agraden tant els vestits, si no fossin ells, jo seria feliç. Una cosa demano a Déu, cada dia dic aixís: Déu meu vós que sou tan bo i tot ho podeu, feu-me una mercè: que avorreixi els vestits o bé feu que ell me'n compri molts. Amén.»¹⁹¹

El personatge de l'avar apareixerà també en l'obra de postguerra i, en general, els diners seran un tema present en tota l'obra de Rodoreda. A *Isabel i Maria*, l'autora hi reprèn un personatge similar al pare de la protagonista de *Del que hom no pot fugir*. Serà Lluís, l'amant d'Isabel, un home que ha fet di-

190. Dietaris personals recollits a Montserrat CASALS, *Mercè Rodoreda: Contra la vida, la literatura*, Barcelona, Edicions 62, 1991, p. 58-59, i «Dietaris privats», Arxiu Mercè Rodoreda, apartat 3.1, Institut d'Estudis Catalans.

191. Dietari de joventut. Montserrat CASALS, *Mercè Rodoreda: Contra la vida, la literatura*, p. 62, i «Dietaris privats», Arxiu Mercè Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans.

ners a l'estranger i un cop a Barcelona controla totes les despeses familiars (com ho va fer l'oncle-marit de Rodoreda en tornar d'Argentina). Lluís és presentat constantment com un personatge negatiu —contrapunt de Joaquim— i la seva gasiveria arriba a fer-li considerar que es gasten massa diners en arreglar el jardí o a controlar escrupolosament les compres de les minyones al mercat. En altres novel·les posteriors, Rodoreda farà aparèixer els diners com a tema important, un tema que queda de fons, però que sempre està present. A *Jardí vora el mar*, per exemple, els senyors rics constantment exhibiran els diners que tenen a través de tota mena de luxes, el jardiner detallarà els tractes econòmics que li proposa el senyor Francesc i els pares d'Eugeni no pararan de pensar com poden invertir els diners que els envia el senyor Bellom després de la mort del seu fill. I encara podem anar més enllà, moltes protagonistes de Rodoreda actuen mogudes per interessos econòmics: Rosamaria, de *Jardí vora el mar*, es casa amb Francesc per no ser una cosidora pobra tota la vida; Teresa Goday, de *Mirall trencat*, planifica els seus dos matrimonis per interès econòmic.

3.3. UNA NENA SOLITÀRIA

Un altre moment de la vida real que Rodoreda transporta a la ficció és el seu abandonament de l'escola a causa d'un familiar: si ella en la vida real va deixar el col·legi arran de la malaltia del seu avi i per ajudar a casa, tal com explica a «Imatges d'infantesa», la seva protagonista deixa d'anar a l'escola quan mor la seva mare i ella passa a tenir cura dels assumptes de la llar (p. 126).

La protagonista de ficció és, com l'autora, una nena solitària que no té amigues: «Jo només coneixia les palmeres de l'Ateneu i els plàtans del pati del col·legi: el pati d'esbarjo de les hores tristes, grises, grises com el meu vestit, com el meu temperament, que m'allunyava d'amigues, de jocs; grises com les breus estones d'esplai» (p. 126). A «Imatges d'infantesa», Rodoreda parla de la seva poca relació amb altres nens: «Mai no havia tingut amigues. Els meus amics eren els meus pares i el meu avi».¹⁹²

I encara un altre detall sobre la solitud i la poca vida social de la nena i també de l'adolescent real i la de la novella. Rodoreda fa dir a la seva protagonista de ficció: «El cafè del poble té una gran sala de ball, i, en comptes de cafè, s'anomena casino. Els diumenges, la sala de ball s'il·lumina, i les noies, àdhuc les qui baixen de pobles veïns viuen la il·lusió d'unes hores felices... que jo no he conegudes. Desconec les meravelles d'ensomni tan inútils i tan necessàries de balls i festeigs. No he sabut mai què era una festa major, i aquella

192. «Imatges d'infantesa», *Serra d'Or*, núm. 270 i 273, p. 189.

emoció, també necessària, de la primera decepció feta de malícia, perquè el xicot que més t'agrada balla amb la pitjor amiga, preferint-la... potser jo també, com ella, hauria fruit d'aquesta victòria, petita, però plaent, de robar el ballador...» I, molts anys més tard, al pròleg de *Mirall trencat*, reflexiona sobre la seva vida real i la seva utilització en una altra novella, la més famosa: «En *La plaça del Diamant*, el ball de la festa major té arrels profundes en mi. Filla única, havia tingut tots els avantatges i tots els desavantatges d'una tal situació. Breu: jo tenia ganes de ballar i a casa meva no ho volien. Una noia com cal no ha de ballar. Només ballaven les noies que s'estimaven poc. Jo m'hi fonia. Una nit, per la festa major de Gràcia, vaig anar amb els meus pares a seguir carrers guarnits i a veure envelats: la plaça del Sol i la plaça del Diamant. Recordo, ho he recordat en moltes ocasions, que jo passava per carrers plens de música com una ànima en pena de tan trista que anava. Devia tenir dotze o tretze anys. De la manera més insòlita, anys després, com per art d'encantament, se'm va acudir de fer passar en un envelat el primer capítol de *La plaça del Diamant* que no recordava com era ni per quins carrers s'hi anava.»¹⁹³

4. LA RECEPCIÓ DE *DEL QUE HOM NO POT FUGIR*. LA «GOSADIA TEMÀTICA I IDEOLÒGICA»

Del que hom no pot fugir va tenir més ressò a la premsa que *Sóc una dona honrada?* i tots els crítics coincideixen en fer-ne una valoració positiva, sobretot si la comparen amb la primera novella.¹⁹⁴ Agustí Esclasans és el primer que valora la novella de la jove Rodoreda en una ressenya dins la secció «Converses literàries» a *La Humanitat* (9 maig 1934) de la qual ja hem parlat en el capítol inicial dedicat a analitzar l'impacte de Mercè Rodoreda en els cercles culturals catalans de principis dels anys trenta. Esclasans, com hem vist, subratlla el corrent d'aire fresc que significa Rodoreda i és el primer que la compara, arran de *Del que hom no pot fugir*, amb Víctor Català. Després d'assenyalar com l'escriptora s'aparta de la novella blanca i burgesa que s'associa a les dones, Esclasans la defineix com «una veritable novel·lista» i elogia la seva segona obra en aquests termes: «Llunyanament, podríem situar Mercè Rodoreda a la ratlla de l'aiguafortisme de Víctor Català. Però Mercè Rodoreda coloreix el fons d'aiguafort amb un sentit saníssim de la vida real. Com en la seva primera novella, Mercè Rodoreda ha triat un cas d'adulteri, però l'ha tractat amb una infinita traça i amb una habilitat descriptiva que no trobàvem

193. Vegeu el pròleg a *Mirall trencat*, p. 15-16.

194. A l'annex II es troben reproduïdes íntegrament totes les ressenyes d'aquesta novella localitzades a la premsa de l'època.

en el seu primer llibre. Mercè Rodoreda té una energia incisiva, una claredat de visió detallista, i una cruesa en la narració realista, que no trobem en cap altra de les nostres escriptores». Esclasans elogia els episodis de sofriment i bogeria de la novel·la i acaba relacionant-la amb una obra de Goethe, *Werther*.

Maria Ballester és qui s'ocupa de ressenyar la novel·la a *Clarisme* (núm. 30, 12 maig 1934) en uns termes totalment elogiosos però amb una argumentació molt pobre i un text farcit d'obvietats que no val la pena reproduir perquè no té cap interès.

Hem d'esperar fins al desembre per trobar dues valoracions més de la novel·la. A *La Veu de Catalunya* hi apareix el 9 de desembre de 1934 una de les crítiques més interessants per entendre bé l'època en la qual sorgeix. La signa S. S. i emmarca la novel·la dins els nous corrents psicològics, defineix el seu tema —amb un amor adúlter com a eix— com immoral. El crític considera la novel·la de qualitat, però comença la ressenya parlant de «la imprecisió final», que considera un possible «reflexe de la famosa novel·la introspectiva de Schnitzler» i de «l'hàbil justificació immoral de l'adulteri». Sigui com sigui, després d'aquests advertiments S. S. posa èmfasi en l'atreviment de Rodoreda tant pel tema triat com pel tractament i creu essencial «l'evident vocació literària de l'autora, molt superior a la de moltes companyes seves que, amb no menys gosadia temàtica i ideològica han assolit, potser, públicament, més prestigi o han fet més enrenou». Després de valorar l'estil directe i la tensió psicològica que aconsegueix Rodoreda, S. S. relaciona amb molt d'encert *Del que hom no pot fugir* amb dos dels seus referents principals: «Alguns dibuixos interiors de la consciència de la protagonista, entorn del dubte que l'ombraja al llarg d'aquestes pàgines i de les reaccions que hi suscita, i, sobretot, tota la visió de la tragèdia i de la fi de la Cinta, digna del record de Víctor Català, i en la qual plana sensiblement el pes literari de la "Jacobé", de Ruyra, són aspectes que avalen la categoria literària i l'aptitud novellística de Mercè Rodoreda, amb senyals inapel·lables».

Finalment, el mateix mes *La Humanitat* torna a parlar de la novel·la, i publica, ara sense signar, una breu ressenya (25 desembre 1934) dins la secció «Parada de llibres». El text insisteix a comparar les dues primeres novel·les de Rodoreda i assenyalà la considerable millora que suposa *Del que hom no pot fugir*: «En la lectura de *Sóc una dona honrada?* trobarem moltes falles, moltes inexperiències, molts defectes. Però hi trobarem un autèntic temperament de novellista. No el vèiem ben bé, a través de les falles inevitables d'aquell primer llibre: l'entrevéiem. / Avui la impressió s'ha fet més clara, més precisa: en *Del que hom no pot fugir* són en majoria les qualitats. El llenguatge és més segur, més fàcil, més viu; els tipus tenen més relleu; la novel·la està més ben estructurada. I, a més a més, té la virtut de seguir, talment com una bona obra de teatre, una trajectòria ascendent. S'arriba al final, espès

de dramatisme, gairebé sense heure'n esment. / *Del que hom no pot fugir* és, ja una novella ben acceptable.»

Més enllà del 1934, la novella entrarà en el bloc de novel·les de tempteig, d'experiments sense gaire èxit, una idea que enceta Maurici Serrahima en un article el 1938 i que farà fortuna i s'anirà repetint al llarg dels anys. Serrahima escriu arran del Premi Crexells i la publicació d'*Aloma*: «Començà per un parell de temptatives sense gaire gruix, desorientades, a les quals seguiren dues novel·les ja amb un sentit propi.»¹⁹⁵

5. NOTES D'HUMOR. *EL PARADÍS PERDUT* DE MILTON A *DEL QUE HOM NO POT FUGIR* I A *UN DIA DE LA VIDA D'UN HOME*

I he deixat intencionadament per al final l'anàlisi d'un episodi molt especial, molt significatiu a l'hora de parlar del mètode de treball de Rodoreda els anys trenta, de la utilització i transformació de la literatura en les seves obres, escrites de manera simultània o gairebé simultània. Es tracta de l'episodi de Cèsar, un rodamón que apareix a la meitat de *Del que hom no pot fugir*. L'episodi torna a demostrar la utilització constant de la literatura com a referent i, a més, connecta les dues novel·les de 1934: *Del que hom no pot fugir* i *Un dia de la vida d'un home*, dues novel·les que tenen com a tema central l'adulteri. I les connecta per dos motius: per la paròdia d'*El paradís perdut* de Milton i per la visió negativa —humorística i ultranegativa— del matrimoni. Una visió del matrimoni que ja hem trobat a *Sóc una dona honrada?* I que continuarà sent ben crítica a *Crim* i també a *Aloma*. No hem d'oblidar que l'autora escriu de premsa, que redacta simultàniament diverses novel·les i que és ben probable que *Del que hom no pot fugir* (publicada a l'abril del 1934) i *Un dia de la vida d'un home* (la tardor de 1934) hagin estat escrites alhora o amb ben poca diferència de temps.

Mercè Rodoreda va tenir accés a *El paradís perdut* de John Milton des de ben petita, segons deduïm d'una carta que envia al seu oncle Joan Gurguí el 25 d'abril de 1919, al qual explica que ha rebut el llibre com a regal de la persona que més va influir en la seva educació: «L'avi ma comprat una mona. [...] He tingut el serrampio y e estat vuit dies al llit. / La mona nomes le llepada cada cop de pendre la medicina. / L'avi air em va comprar una campsa de compassos y un llibre anomenat El paraíso perdido. Antes de esta malalta pesava curanta kilos ara endec pesa menos y mes aven estat malalta pero menjar

195. Maurici SERRAHIMA, «Els premis literaris», *Revista de Catalunya*, any x, núm. 83 (febrer 1938), p. 227.

aviat tornare a estar grasa com antes [...].»¹⁹⁶ Rodoreda, doncs, pot llegir en traducció castellana el text de Milton des dels onze anys i aquesta lectura d'infantesa deixarà empremta en la jove escriptora, com tants altres clàssics que devora entre l'adolescència i la joventut i dels quals podrem seguir el rastre en la seva obra.

Per analitzar aquesta paròdia d'*El paradís perdut* hem de parlar d'un personatge de *Del que hom no pot fugir* que ens torna a conduir a la narrativa de Víctor Català: el rodamón Cèsar. Aquest personatge, que apareix al poble i passa una nit a l'hostal, protagonitza un episodi transcendental, no per a la història sinó per a l'anàlisi de la relació entre les novel·les de joventut de Rodoreda. Com en altres casos que ja hem analitzat, Rodoreda recorre als *Drames rurals* de Caterina Albert per crear el rodamón, un personatge clàssic de la narrativa modernista —Puig i Ferreter l'explotarà abastament— i també del seus seguidors, com ara Sebastià Juan Arbó. Rodoreda, però, suavitzza molt la brutalitat i l'escabrositat que caracteritzen Caterina Albert en drames com ara *Idilli xorc*, protagonitzat per un estol de vagabunds cruels i malalts que podrien ser un referent genèric del Cèsar de *Del que hom no pot fugir*.¹⁹⁷ Rodoreda no va tan enllà en la truculència i construeix un Cèsar, d'origen italià, brut i que malgasta en alcohol els pocs diners que guanya emblanquinant cuines pels pobles. Un personatge que menja com un porc, és mal educat i té una història trista i miserable: la dona que l'acompanyava pel món va morir sobtadament després de l'atac d'un duc, un ocell gegant que se li va abraonar a sobre amb un gran espetec d'ales. És una història de misèria, de dolor i de mort,¹⁹⁸ a la manera modernista, per dir-ho d'alguna manera, però a mig episodi Rodoreda canvia el to i la història deriva cap a l'humorisme.

Cèsar, o millor dit el seu discurs, constitueix l'únic element humorístic de *Del que hom no pot fugir* (podríem dir que a Rodoreda se li va «escapar» l'humor) i connecta directament amb *Un dia de la vida d'un home*, demos-

196. Carta de Mercè Rodoreda a Joan Gurguí, 25 d'abril de 1919. Arxiu Fundació Mercè Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans.

197. Vegeu *Drames rurals*, p. 44 i s.

198. Dos anys més, el 1936, Rodoreda reprendrà el personatge del vagabund per a un dels contes infantils, però serà un personatge de caire més positiu i simpàtic: «A primer cop d'ull, l'home que caminava semblava malcarat. Per bé que li havien colrat el rostre el sol i el vent, i anava esfilagarsat de roba, tenia claror als ulls quan mirava fit a fit; la qual cosa no s'esqueia tot-hora. Uns llargs bigotis li penjaven als costats de la boca mústiga i a dintre de la butxaca del gec duia un flabiol cantador, únic company de les llargues caminades.» Vegeu «El rodacamins», *La Publicitat* (24 maig 1936). A *Un cafè i altres narracions*, p. 163. Es tracta d'un rodacamins molt viatger que recorre Holanda, els països nòrdics, la Xina, les illes del Pacífic, Líbia i Egipte i que protagonitza episodis molt semblants als descrits a l'inici de *Crim*, com ja veurem més endavant. I anys més tard, farà protagonistes d'una peça teatral, *El maniquí*, una colla de vagabunds esparracats com Cèsar. Vegeu *El torrent de les flors*, p. 137 i s.

trant un cop més la profunda unitat del conjunt de novel·les de preguerra de la jove escriptora. A mig episodi, el to del relat canvia considerablement i el propi personatge és conscient que ha de provocar el riure del seu auditori. Cèsar és un gran misogin: «El seu plaer més gran és, un cop té el ventrell satisfet, dir mal de les dones. Al món, segons ell, no n'hi hauria d'haver» (p. 130). I sap que amb aquest discurs diverteix els hostalers: «—Totes són per llençar al foc... S'adona de mi i calla sobtadament. La mestressa, que ha sentit les darreres paraules, surt de la cuina, apaga el llum i ve al meu costat, enriolada per dintre. El Cèsar ho veu venir que volen divertir-se una mica a la seva esquena, tot i les contínues xerricades al porró ho endevina, però, murri, comprèn que una estona de conversa potser li farà guanyar un parell més d'escanyapits, [...]» (p. 131).

El rodamón és, en conseqüència, un gran detractor del matrimoni, que descriu com una gran tortura. I ho fa en els mateixos termes que el protagonista d'*Un dia de la vida d'un home*, la següent novella de Rodoreda: Ramon Rampell, presentat com una víctima d'una terrible esposa i al qual una purga impedeix tenir èxit en una relació adúltera.

És curiós com Rodoreda recorre en els dos casos a una paròdia de la Bíblia i *El paradís perdut* de Milton, recorre a la imatge de l'expulsió del paradís i a la dona com la culpable d'aquesta expulsió. Mentre que a *Del que hom no pot fugir* la paròdia es redueix al discurs de Cèsar i és puntual, a *Un dia de la vida d'un home* és molt més intensa i transcorre al llarg de tota la novella, com analitzarem en el següent capítol, i fins i tot inclou una citació de Milton —tot i que, com veurem, amb joc humorístic inclòs.

El rodamón Cèsar s'esplaia a gust contra el matrimoni i en la seva explicació recorre a *El paradís perdut*: «—Tots els casats que jo he conegut, tots igual, ella el botxí... ell... / —Voleu dir que no exagereu? / —El que us he dit: ella el botxí, ell... pobres homes! Tots, tots hi cauen, com Adam. Plomat el va deixar, ben plomat... —S'arrepénja fins a fer cruixir el respatller de la cadira, xucla amb avidesa la punta del cigar, mig desfeta i babosa, i engega un bon parlament. / —Quan Déu Nostre Senyor col·locà Adam al Paradís, va dir-li: —Noi, aquí el tens, teu és i fes-ne el que més et convingui; puja, baixa, corre, camina, vola... —I Adam satisfet i enlluernat, estengué les ales: unes ales grans, gruixudes, amples com les de cent àligues juntes, blanques de puresa i amb unes plomes llargues, fines, ben ajustades que ni el vent més fort no hauria pogut passar per entremig. Quines ales!... i com les hi va plomar... qui? La dona! Ella el plomà i au! fora del Paradís. Pobre Adam! Pobre món! Pobra humanitat! —Agafa el porró i, apesarat, cellajunt, xerrica.— Quina llàstima de gent! Quan jo era ric, coneixia gent d'upa. Quin home! Quin talent d'home! Però, pobret, es va deixar casar. Ella de seguida se li va posar les calces, i ell... al carrer, un pagó, l'amo de tot, el més valent i el més decidit... però amb

la dona al davant, quin faldilles! A terra s'hauria amorrat si ella li ho hagués manat...» (p. 131).

I encara afegeix: «[...] Eva... Eva... és la culpable... és el destí... llegiu la Bíblia... Allà ho diu clar. La dona li fa creure. —A casa manes tu —crida la dona; i pensa: jo! —és astuta, és astuta; ves vivint d'illusions... que ja t'he ben ploat— i aquell altre amic meu... pobret! Jo hi estava a dispesa. Encara era ric, jo. Ella? Quina dona! Alta, grossa; ell? prim, petit, escanyolit... Quan la veia enrabiada, ja s'amagava a sota del llit... Quines pallisses! Ni que l'hagués cregut jueu... Totes, totes són iguals... —Calla i agafa el porró, l'aixeca ben enlaira: el vi li repica damunt la llengua empudegada de tabac, i la nou del coll s'infla.— Ell, què havia de fer? Beure. Per a fugir de la tragèdia de casa seva... doncs, bevia. Quants cops s'havia confessat amb mi. —Si ara fos a fer!— Va morir, pobret, ben ressecat i dissecat i consumit... Ella, em penso que encara viu... / —Però els homes la necessiteu, la dona... / —Per què? Pel menjar; per res més. Si els homes sabien fer-se el menjar!» (p. 132).

Un discurs humorístic i misogin i una reducció de la dona a un subjecte domèstic que tornem a trobar a *Un dia de la vida d'un home*. Compari's el fragment anterior —i tota la càrrega irònica sobre la dona— amb el que apareix a la novel·la humorística, tots dos tenen el mateix to i idèntic objectiu: «Ja hi ha caigut! Ja s'ha endogalat! Quina llàstima que em fa! [...] Pobre Salvatella! Pobre xicot! Quina llàstima que li fa... Es casa! Casar-se! Dormir, esmorzar, dinar, berenar, sopar amb un tirà. Un tirà que, perquè et cus els botons i et sargeix els mitjons, es creu omnipotent i t'espia. Quina una que se te'n prepara! Prou, prou la dona et posarà a ratlla i t'estovarà el carpó!» (p. 77). De fet, en tota la novel·la, la dona apareix com un ésser domèstic o bé com a mare, i no se li atorga cap més rol.

La utilització d'*El paradís perdut* en les dues novel·les del 1934 ens demostra que l'humor no és exclusiu d'*Un dia de la vida d'un home* ni de *Crim*. A més de no abandonar-lo en la seva producció periodística, Rodoreda l'ha treballat considerablement a *Sóc una dona honrada?*, i no pot evitar introduir-ne unes notes a *Del que hom no pot fugir*, tot i que tímidament. I, com en tota la producció d'aquesta època, recorre a la literatura buscant-hi el seu referent per crear.

6. GOETHE. LA CITACIÓ SERIOSA ABANS DE LA GRAN PARÒDIA

I, finalment, encara una altra coincidència entre *Del que hom no pot fugir* i *Un dia de la vida d'un home*. Per a la primera, apareguda l'abril de 1934, Rodoreda tria una citació inicial de *Les afinitats electives* de Goethe: «Les grans

passions són malalties sense esperança; allò que podria guarir-les les fa, encara, més perilloses.» Una citació breu, que podria semblar insignificant, casual, però que en realitat és la primera traça de Goethe a l'obra dels anys trenta.

L'alemany hi tindrà un paper ben destacat, i serà víctima de l'humor més intens de Rodoreda. Per a *Un dia de la vida d'un home*, publicada a principis de la tardor del 1934, a més d'una citació de *Faust* per encapçalar el capítol IX, Rodoreda construeix tota una paròdia d'aquest *Faust*, una utilització humorística de l'alemany que continuarà a *Crim*, on un novel·lista boig s'hi identificarà. Encara més, a l'article «El petit protagonista de Sor Angelica» (publicat a *Clarisme* el 12 de maig de 1934) i a «Estils» (abril 1934), Rodoreda farà al·lusions —ara serioses— a Goethe.¹⁹⁹ És a dir, amb pocs mesos de diferència, Rodoreda utilitza —llegeix o rellegeix— l'obra de Goethe en diferents textos seus, tant de narrativa com de periodisme i d'assaig. La jove autora transforma la literatura que coneix en la seva etapa de formació segons els seus objectius i la utilitza com a primera matèria de la seva obra, ja sigui humorística o seriosa.

199. *Aloma* tornarà a incloure un petit fragment de *Les afinitats electives* de Goethe com a citació inicial d'un capítol.

III. UN DIA DE LA VIDA D'UN HOME. LA PARÒDIA DEL FAUST I DELS AMORS LITERARIS

INTRODUCCIÓ

Quan encara no han passat dos mesos de l'aparició de *Del que hom no pot fugir* a les llibreries —el 23 d'abril—, ja trobem referències a la premsa d'una altra novel·la de Rodoreda. *L'Opinió*, el diari que segueix més exhaustivament l'activitat de la jove escriptora, publica el següent text a la seva secció «Notes i notícies» del 5 de juny de 1934: «Aquesta activíssima escriptora ha lliurat, segons les nostres notícies, una novel·la a les Edicions Proa. Es tracta, segons sembla, d'una obra molt interessant». Un mes més tard, el diari torna a informar sobre la jove (a qui tracten com si fos soltera) i publica en la mateixa secció el 12 de juliol: «Ens consta positivament que la senyoreta Mercè Rodoreda donarà aviat noves proves de la seva activitat i la seva agitació literàries». Però *Un dia de la vida d'un home* encara no apareix: «Molt aviat sortirà un altre volum de la famosa biblioteca A Tot Vent. Es tracta d'una novel·la de Mercè Rodoreda escrita amb la seva usual desimboltura», publica *L'Opinió* el 30 d'agost de 1934. I torna a insistir en el tema una setmana més tard, ara ja anunciant el títol de la novel·la: «És imminent l'aparició de la nova novel·la de Mercè Rodoreda, *Un dia de la vida d'un home*» (8 setembre 1934). La novel·la surt al carrer a mitjan setembre i, segons *L'Opinió*, té un efecte immediat, com hem vist en el capítol dedicat a l'impacte de Rodoreda: «L'aparició d'*Un dia de la vida d'un home*, la darrera novel·la de Mercè Rodoreda, ha agitat vivament els nostres medis literaris. L'audàcia de l'autora encarregant a una purga un dels papers principals de l'obra, fa patir del cor certs refinats del carrer de la Canuda i engresca en canvi, altres intel·lectuals del mateix carrer, que no s'avergonyeixen de confessar les tristes realitats de la vida no austera. El nostre crític usual parlarà més extensament d'aquest llibre interessant», publica el diari el 27 de setembre de 1934. La ressenya, però, no apareixerà mai perquè *L'Opinió* tancarà l'11 d'octubre, després dels fets del 6 d'octubre de 1934.

LA IMITACIÓ DE FRANCESC TRABAL

Dos anys més tard de la seva publicació, Rodoreda reconeix al pròleg de *Crim* i de manera ben sincera quin ha estat el seu referent i explica així que ha seguit els passos de Francesc Trabal: «El seu tercer llibre fou inspirat en *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* de Francesc Trabal: *Un dia de la vida d'home* que va sortir a les Edicions Proa.» Basant-nos en aquesta afirmació, podem deduir que *Un dia de la vida d'un home* va ser una novel·la escrita en tan sols uns mesos. Si tenim en compte que la novel·la de Trabal es publica a Proa la tardor del 1933 i la de Rodoreda a mitjan setembre del 1934, deduïm que el procés de redacció no pot arribar ni a un any, i concloem que dura aproximadament des del febrer de 1934 fins a l'estiu d'aquest any, perquè les nombroses referències a l'actualitat que conté —especialment política, però també social, sobretot alguna informació de successos— són fets ocorreguts entre el desembre del 1933 i el gener del 1934.

Segons l'autora, *Un dia de la vida d'un home*, encara té un altre referent de l'època: l'obra d'Stefan Zweig, *Vint-i-quatre hores de la vida d'una dona*, si bé confessarà més tard que l'única similitud entre les dues novel·les és el títol: «Porta el títol tret d'una de Zweig, *Un dia de la vida d'una dona*, però no hi té res a veure perquè, en aquella època no l'havia vista mai ni sabia què era», dirà en unes declaracions, ja en plena maduresa, en les quals recordarà el detall del títol i, en canvi, obviarà totalment la influència brutal de Francesc Trabal i la seva novel·la.²⁰⁰ De fet, i això Rodoreda no ho menciona, també tenen en comú el temps que dura la història: un dia, les dues són *novel·les d'una jornada*, seguint la terminologia utilitzada per Guillem Díaz Plaja en l'article sobre les novetats en el gènere el 1932.²⁰¹

Si fins ara la jove havia finançat ella mateixa, o el seu marit, l'edició de *Sóc una dona honrada?* a la Llibreria Catalònia, i la seva segona novel·la li havia publicat el seu mestre de català, Delfí Dalmau, a les Edicions Clarisme, ara fa un salt qualitatiu important i entra al catàleg d'autors de Proa, l'editorial més dinàmica del moment, que publicava els principals novel·listes catalans (Miquel Llor, Sebastià Juan Arbó, Cèsar August Jordana...) i introduïa a través de prestigioses traduccions els grans autors estrangers, des de Balzac fins a Proust. L'entrada a Proa devia significar molt per a la jove novel·lista perquè,

200. Rodoreda ni menciona Trabal, a qui ha imitat clarament, i recorda —tot i que una mica distorsionat— el títol de Zweig. Aquestes declaracions demostren l'interès de Rodoreda, ja una escriptora madura, per desvincular-se totalment de la novel·la catalana dels anys trenta i, en canvi, relacionar-se amb autors estrangers. Carme ARNAU i Dolors OLLER, «Una conversa amb Mercè Rodoreda», *Serra d'Or*, núm. 382.

201. Guillem DÍAZ PLAJA, «Novel·les d'una jornada», *Mirador*, núm. 178 (30 juny 1932).

molts anys més tard, situarà els seus inicis literaris precisament en aquest moment, obviant les dues novel·les i editorials anteriors. L'entrada al catàleg de Proa el 1934 i l'ingrés al Club dels Novel·listes el 1936 signifiquen l'entrada de la jove escriptora als cercles literaris més dinàmics del moment.

El 1934 Francesc Trabal representa la modernitat segons els crítics més progressistes, com Guillem Díaz Plaja, que el 1930 ja qualifica la seva obra com a mostra d'avantguardisme a «Evolució de l'humorisme».²⁰² Segons Díaz Plaja, després de l'humor de Rusiñol, basat en la reacció al sentimentalisme imperant en la literatura, després del de Carner, que «s'orienta vers un intel·lectualisme saxó ple d'intencions», i del de Pla —que representa el «cinisme més violent», el més oposat al sentimentalisme—, apareix a Catalunya l'humor avantguardista, representat per Francesc Trabal i Joan Oliver. Díaz Plaja el caracteritza marcat per una «absurditat desguitarrada i per les ingenuïtats més aclaparadores», per «una jovialitat rabiosament iconoclasta», pels jocs verbals i sobretot pel «joc de contrastos i les paradoxes i un exhibicionisme de circ». A més, lamenta que aquesta tendència no tingui més conreadors i fa una crida als joves escriptors a seguir-la. Quatre anys més tard Rodoreda voldrà ser una d'aquestes joves conreadores d'aquest tipus d'humor modern. Una dona com ella havia de sentir-se, per força, fascinada per aquest nou corrent, que en tants d'aspectes coincidia amb la seva personalitat: una poètica que suposava una actitud optimista i antisentimental, de distància irònica enfront del patetisme romàntic, una actitud de desmitificació de la cultura, de la literatura i dels tòpics de la societat burgesa, oposant-hi l'humor i la provocació. Pere Calders, ja en plena maduresa, parlava així de la proposta de llibertat que va representar la colla de Sabadell per als joves: «No tens idea de l'impacte que ens va arribar a fer això que després coneixeríem com a escola de Sabadell, perquè sortia d'aquell ruralisme tremendista, d'aquell empatx de transcendència, de la literatura aclaparadora [...]»,²⁰³ una reflexió que podríem aplicar a la jove Rodoreda, que segueix ben de prop les novel·les de Francesc Trabal, un corrent que representa, més que l'avantguardisme, la modernitat, un corrent que practica un humor que ve avalat des de *L'any que ve* per Josep Carner.

Rodoreda coincidirà amb Trabal i Joan Oliver, com a molt tard, el gener de 1936, quan tots tres formen part del Club dels Novel·listes, i no el 1937 a la Institució de les Lletres Catalanes, com s'ha escrit sovint. Després coincidiran a l'Agrupació d'Escriptors Catalans, a la Institució de les Lletres Catalanes i

202. Cf. Guillem DÍAZ PLAJA, «Evolució de l'humorisme», *Mirador*, núm. 89 (9 octubre 1930), p. 4.

203. *Diàlegs a Barcelona: Joan Oliver / Pere Calders*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona i Laia, 1984, p. 15, conversa transcrita per Xavier Febrés.

a l'exili, on es trencaran els vincles.²⁰⁴ Abans, però, tant Oliver com Trabal seguiran de prop els passos de la jove novellista i l'elogiaran. Joan Oliver a la seva ressenya de *Crim* reconeix l'empremta de l'escola sabadellenca en Rodoreda i l'aconsella sobre la desmesura a l'hora de fer humor que troba en l'obra.²⁰⁵ Francesc Trabal elogiarà fervorosament *Aloma* i la considerarà un gran impacte en la novel·la catalana.²⁰⁶

*Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*²⁰⁷ de Francesc Trabal constitueix la paròdia d'un dels mites més universals, el mite de Faust, reelaborat per Goethe en una obra que el va ocupar tota la seva vida (que va publicar el 1808 i el 1832), i que tothom considera una de les grans obres de la literatura universal. És molt important tenir en compte l'any de publicació d'aquesta novel·la de Trabal: el 1933, just un any després de la solemne commemoració del centenari de la mort de Goethe. El 1932, a Catalunya, totes les institu-

204. Els anys quaranta Rodoreda ataca amb un humor molt agut Trabal i Oliver i la seva obra: *Temperatura*. En Trabal quan va cometre la novel·la d'aquest títol diuen que estava a cinquanta-set i mig. I tenia cagarrines. Feia anys que no havia llegit una cosa tan dolenta, amb un humorisme —ell es pensa que en sap— que no fa ni somriure. Aquest senyor ha fet un ou ferat sense oli; en un moment únic de fúria interina. Trobo que l'haurien de pegar.» (Vegeu Carta a A. Murià del 3 de setembre de 1948.) També parodia els versos d'Oliver: «Sóc grandàs i gamarús / enyoro la pàtria mia / el meu sexe està en bon ús / i en faig present a l'ai mia.» (Vegeu Carta a A. Murià del 3 de maig de 1940.) La relació entre Mercè Rodoreda i Francesc Trabal no es va limitar al terreny literari. Segons totes les biografies, van mantenir un idil·li el 1937 i després, un cop a l'exili, es van enfrontar per motius personals: a Royssie-en-Brie es va convertir en la parella d'Armand Obiols, casat amb una germana de Francesc Trabal, i per això va ser atacada per aquest i el seu clan. (Vegeu Montserrat CASALS, *Mercè Rodoreda: Contra la vida, la literatura*, i Mercè IBARZ, *Mercè Rodoreda*.) Durant la postguerra i l'exili la relació va ser d'enfrontament, però més endavant la situació se suavitzarà, Rodoreda lamentarà profundament la mort de Trabal i, el 1980, mantindrà correspondència amb Joan Oliver. Negarà, però, tota vinculació al corrent i desqualificarà l'obra de Trabal: «Jo trobo que ara no és res». Cf. ARNAU i OLLER, 1991, «Una conversa amb Mercè Rodoreda», *Serra d'Or*, núm. 382.

205. Joan OLIVER, «Notes de lector. *Crim*», *Mirador* (29 octubre 1936).

206. Francesc Trabal opina sobre *Aloma*: «La novel·la catalana rebia una sacsejada com feia molt de temps, anys i panys que no havia experimentat. Enmig del panorama novellístic nostre sorgia un novellista amb una novel·la. Amb una veritable novel·la. [...] tot d'una, al mig de la plaça dels novel·listes catalans, n'arribava un que sense demanar la paraula es plantificava a dalt d'una taula i "s'engegava" amb una fúria i amb un doll tan forts que tots els altres quedaven encantats i amb la boca oberta de sentir-se espetegar tant a la vora un vent fins aleshores ignorat. Havia arribat Mercè Rodoreda. I aquella riallada que tots plegats només li coneixíem es transformava tot d'una en carn i sang i en verb. I amb el seu impetu encomanat la preniem en braços els que ens adonàvem de l'esdeveniment i la passejàvem ben enlaire de les nostres espatlles contents, enardits, meravellats de poder-nos enorgullir que la novel·la catalana, a la fi, pogués tenir veu i vot en el panorama universal contemporani de novellistes.» Vegeu Francesc TRABAL, «Scherzos. Salut, Aloma!», *Meridià*, núm. 21 (5 juny 1938), p. 6.

207. Prenc com a referent l'edició de la novel·la de Quaderns Crema, 1987. Totes les pàgines citades corresponen a aquesta edició.

cions i els organismes culturals es van sumar a aquesta celebració amb la voluntat de posar-se al nivell europeu. Trabal, però, va preferir fer-hi una aportació diferent, una paròdia, una desmitificació, una versió lúdica, irreverent i ben diferent de la cultura oficial del moment. I Rodoreda s'hi sumarà de seguida amb *Un dia de la vida d'un home*, una paròdia encara més exagerada i amb elements propis. Rodoreda parodiarà no només el *Faust* de Goethe, sinó tota una sèrie de grans obres i autors de la literatura universal i, com Trabal, farà humor sobre la cultura catalana de l'època i els seus protagonistes.

1. LA RECEPCIÓ DEL MITE DE FAUST A CATALUNYA I LES COMMEMORACIONS DEL 1932

1.1. MARAGALL I LLEONART

Joan Maragall és el gran traductor i un dels grans divulgadors de Goethe en la literatura catalana. El 1904 presenta la primera traducció catalana, si bé fragmentària, del *Faust: La Margarideta (escenes de la primera part del Faust)*,²⁰⁸ text que s'havia representat l'any anterior al Teatre de les Arts sota la direcció d'Adrià Gual. Maragall ofereix una visió del *Faust* totalment parcial en el seu intent de recollir-ne només «l'or pur», és a dir, la història tràgica de la Margarideta, una noia menestrala. Elimina la presència de Mefistòfil, mencionat breuement com un ambigu Company, i totes les escenes que tracten el pacte, la recuperació de la joventut amb el beuratge màgic de la bruixa, i els elements sobrenaturals que apareixen en l'obra de Goethe. Amb aquesta mutilació Maragall priva l'obra del seu sentit originari —la insatisfacció de l'home i la lluita contra el seu destí— i la converteix en una història sentimental que més aviat s'assembla, per l'argument, a *La Papallona* de Narcís Oller.

Josep Lleonart emprèn anys més tard la traducció d'altres escenes més de la primera part del *Faust* per completar la visió excessivament restringida de Maragall, traducció que es publica el 1927 dins els «Clàssics Populars Barcino».²⁰⁹ Unint les dues versions Adrià Gual dirigeix el mateix any *La Margarideta* estrenada pel Teatre Íntim al Coliseu Pompeia. Lleonart continua limitant-se a la primera part de l'obra i, si Maragall prenia Margarida com a eix, ell intenta completar el sentit de l'obra centrant-se en la traducció de sis escenes protagonitzades per Faust. Aquelles que constitueixen el mite de Faust

208. Barcelona, 1904 i 1910, coll. «Biblioteca Popular de L'Avenç». Maragall tradueix també *Ifigènia a Tàurida*, *Eridon i Amina*, *Màximes de Goethe* i altres obres que es recullen en l'apartat «Traduccions de Goethe» de les *Obres completes*.

209. GOETHE, *Faust*, Barcelona, Barcino, 1927, coll. «Clàssics Populars Barcino», núm. XXII.

pròpiament dit: la insatisfacció vital, el pacte amb el diable i l'elixir de la bruixa per recuperar la joventut i aconseguir l'amor passional. Lleonart ha proporcionat, doncs, la primera versió catalana del mite que uns anys més tard parodiaran Trabal i Rodoreda. La jove Rodoreda, però, probablement accedeix a Goethe a partir d'alguna versió castellana de la biblioteca familiar, tal com va accedir a *El paradís perdut* de Milton, que va ser en versió castellana perquè no n'existia d'altra, un regal del seu avi.

Lleonart treballa també en la traducció íntegra del *Faust* a petició de Puig i Ferrer, que lliura a Proa el 1931. No serà, però, fins al 1938 que l'editorial la publicarà, en una edició commemorativa del desè aniversari de la col·lecció «A Tot Vent».²¹⁰

Durant les tres primers dècades del segle la difusió de Goethe a Catalunya serà molt important i, a banda d'aquests principals traductors, diversos sectors de la cultura hi contribuiran. És el cas de les alumnes de l'Escola Superior de Bibliotecàries que tradueixen *Germà i Germana* (1918), i de les editorials que inclouen en els seus catàlegs traduccions de Goethe: la Llibreria Catalònia publica el 1929 *Les desventures de Werther* traduïda per Joan Alavedra; Editorial Catalana, *Goetz von Berlichingen* traduïda per Manuel Raventós (sense data) i també *Hermann i Dorotea i altres obres* traduïda per Josep Lleonart. Goethe serà una figura vigent i valorada en tots els cercles intel·lectuals del país, i els articles sobre ell sovintegen a la premsa, primer signats per Joan Maragall, després per Eugeni d'Ors, Josep M. de Sagarra, Carles Riba i un llarg etcètera.

El 1932, però, és el punt culminant per a la difusió i valoració de l'obra de Goethe. Catalunya se suma, amb la solemnitat que requereix l'esdeveniment, a la celebració del centenari de la mort del poeta amb tota una sèrie d'actes institucionals arreu del país a l'estil dels que se celebren a Alemanya. La celebració del centenari, com les traduccions, vol ser una mostra de la dignitat i el nivell de la cultura catalana, que es vol situar al mateix nivell de l'europea, i per això es busca establir vincles d'unió entre Goethe i la literatura catalana. Un dels objectius del centenari és estudiar «d'una manera especial, aquella part d'influència que hom troba en el nostre renaixement literari peninsular».²¹¹ «Catalunya ha vist la influència de Goethe en la part millor de la seva poesia, que tant ha contribuït a salvar-la com a poble», diu Carles Riba.²¹² En els actes i a la premsa s'insisteix en les relacions entre

210. GOETHE, *Faust*, trad. de Josep Lleonart, Proa, 1938.

211. Modest SABATÉ, «El centenari de Goethe a Catalunya», *La Veu de Catalunya* (20 març 1932), p. 3. Entrevista al secretari del Comitè Organitzador de la Universitat de Barcelona.

212. Pròleg per als joves lectors. *Goethe 1832-1932: Antologia que la Generalitat dedica a les escoles de Catalunya*, Barcelona, 1933.

Catalunya i Alemanya, i adquireix especial rellevància —es converteix en l'eix del centenari— la figura de Maragall, el nexa d'unió entre les dues cultures. Ventura Gassol resumeix la significació del centenari amb quatre paraules: «Maragall-Goethe-Alemanya-Catalunya», durant l'acte inaugural del centenari, segons publica la premsa.

El centenari, que és organitzat per una complexa xarxa d'entitats amb la Universitat de Barcelona com a màxima responsable, suposa una estreta col·laboració entre els organismes culturals alemanys establerts a Catalunya i les institucions. La Facultat de Filosofia i Lletres crea un comitè organitzador, que compta també amb un comitè de col·laboració, integrat pel cònsol d'Alemanya a Barcelona, el Col·legi Alemany, el Comitè Hispano-Alemany, l'Associació Cultural Kothurn, el Deutscher Gesanguerein i el Centre d'Estudis Alemanys i Intercanvi. La celebració no es limita només a Barcelona sinó que té lloc arreu de Catalunya, on existeixen trenta-tres comitès locals, tots coordinats pel Comitè de la Universitat de Barcelona, i també a les Balears. El programa d'actes dura des del 22 de març fins a finals d'octubre i vol oferir una visió molt completa de Goethe. Les activitats s'inicien amb un ofrena floral de les principals autoritats —el cònsol alemany, el conseller de cultura, l'Ajuntament en ple i nombroses autoritats universitàries...— al bust de Maragall i continuen amb recepcions, conferències, exposicions, sessions de música, cinema i teatre. Aquell any el *Faust* serà l'obra més representada als escenaris, on es muntaran escenes del *Faust* traduïdes per Lleonart, el *pre-Faust* de Marlowe, traduït de l'anglès pels alumnes de la Universitat de Barcelona, i fins i tot a l'Orfeó Gracienc es representa en alemany amb el grup cultural Der Koturn. El centenari de 1932 aconsegueix perfectament amb la seva tasca de difusió de l'autor. La presència de Goethe durant aquest any a la premsa és extraordinària. *Mirador*, per exemple, es converteix al març pràcticament en un monogràfic sobre l'autor alemany vist des de múltiples angles: Just Cabot escriu «El "missatge" de Goethe. El sentit de totalitat»; Joan Sacs, «Goethe artista i crític d'art»; algú que signa simplement X. escriu «Goethe i el teatre català», i J. Palau, «Un film antic actualitzat. Goethe i el cinema».²¹³ La mateixa presència aclaparadora de Goethe la trobem, entre altres publicacions literàries, a *La Revista* del gener al juny de 1932.

Entre la difusió de l'obra destaca el llibre *Goethe 1832-1932: Antologia que la Generalitat dedica a les escoles de Catalunya*, un recull de les principals traduccions de poesia i teatre —entre aquestes una escena del *Faust* de la traducció de Lleonart. Amb finalitat pedagògica, s'erigeix Goethe en model uni-

213. Aquests i molts d'altres publicats a *Mirador*, núm. 164 (24 març 1932). La presència de Goethe a *Mirador* serà constant fins al desembre de 1932.

versal, font d'ensenyament i via de redreçament nacional.²¹⁴ I també la convocatòria d'uns premis del Comitè Hispano-Alemanys per promoure els estudis sobre Goethe a Catalunya, un premi atorgat a Manuel de Montoliu per *Goethe a la literatura catalana*,²¹⁵ un estudi que uneix les dues cultures en un intent de dignificar la literatura catalana moderna.

Ja al marge de la celebració del 1932, una altra via de difusió del mite de Faust és l'òpera, que n'ofereix una visió una mica distant de la de Goethe. Maragall ja alerta sobre aquesta diferència el 1904 i diu que el públic té una visió errònia de l'obra de Goethe a causa de les versions musicals, impures i idealitzades: «El nostre poble ha vist tot això *cantat* en italià generalment, en una atmosfera de clars de lluna i resplendors d'infern i dimonis amb banyes i tot, i capes blanques i barrets amb plomes i cops d'espases i tiples enfarinades i amb gran perruca rossa, cantant *àries de les joies* i altres excessos; així és que, encara que ha percebut el punyent drama universal que hi havia dintre, l'ha percebut d'una manera massa sentimental (en el mal sentit de la paraula) i massa distant, de modo que li pot haver semblat que tenia poc a veure amb la palpitació viva de tants drames semblants com cadascú pot haver experimentat a dintre seu, o conegut al seu voltant.»²¹⁶

Com afirma André Dabezies,²¹⁷ un drama filosòfic com el de Goethe no era apte per conquerir les masses i es va simplificar en passar a l'òpera, un gènere en el qual la fascinació per la música va fer oblidar les dificultats del text. Així, el millor propagandista de *Faust* per al gran públic va ser una òpera, per exemple, *Margarethe* de Gounod. Estrenada el 1859, es va interpretar en trenta-quatre llengües i en quaranta-cinc països diferents, amb èxits impressionants. L'any 1934 —l'any que Rodoreda publica la seva paròdia— se'n celebren dues mil representacions arreu del món. I és que la propagació del mite compta amb dues vies destinades a dos sectors del públic: l'obra de Goethe per al culte i l'òpera de Gounod per a les masses; «la raó tria Goethe i el cor Gounod», diu Dabezies. L'òpera de Gounod, amb text de M. Carré i J. Barbier —considerat unànimement com molt dolent—, està impregnada d'un romanticisme popular. Contribueix a la simplificació del mite de Faust com a home madur que només aspira a recuperar la seva joventut i els sentiments abrindats que l'acompanyen, aspecte que serà decisiu en la fixació del mite de Faust al segle xx, quan es difondrà a través del cinema i fins i tot de la ràdio.

214. Pròleg de Carles Riba. Traduccions de Maragall, LLeont, Riba, Manent, Alavedra, Bofill i Ferro i A. M. de Saavedra i gravats al box de Josep Obiols. Barcelona, 1933.

215. Barcelona, Publicacions de La Revista, 1935.

216. «Advertència del traductor», a GOETHE, *La Margarideta*.

217. André DABEZIES, *Le Mythe de Faust*, París, Librairie Armand Colin, 1972.

1.2. EL FAUST VIST PER PITARRA

Precisament les versions operístiques del *Faust*, per les característiques i els excessos esmentats, esdevenen aviat objecte de paròdia a diversos països, especialment els anys seixanta del segle XIX. I així trobem: *Faust and Marguerite* (Londres, 1864), *Margaretha* (Berlín, 1865) i fins i tot una versió típica-ment argentina i també còmica, *Fausto: Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera*, d'E. del Campo (Buenos Aires, 1866). La difusió còmica del mite també era, doncs, d'abast mundial. I a Catalunya, la primera paròdia l'escriu Serafí Pitarra, que el 1864 publica el «Singlot Poètic» *'Faust': Ressenya de la opera que ab dit titol's representa ab extraordinari aplauso en lo Gran Teatro del Liceo*.²¹⁸

El *Faust* de Pitarra, dividit en cinc actes, parodia el mite de la recuperació de la joventut perduda, el pacte amb el diable, així com tot l'idealisme i el romanticisme de la relació amorosa. Pitarra recorre a la degradació i ridiculització de tots aquests aspectes variant-ne el context i transformant el drama en una història vulgar, casolana i plena de materialisme. Faust queda degradat en Fart, un porter vell i golut que, pel desig de menjar nata, invoca el dimoni. El pacte queda resolt així:

Que será mes rich que'l mon,
que'l fará se guapo jova,
tant sabí com Ciceron,
y aquestas cosas que son
busca la lluna en un coba.

La degradació còmica de Margarida és espectacular, es tracta de la germana del cotxer, que es dedica al contraban d'alcohol (transportat en un càntir sota les faldilles), i el seu aspecte és realment atractiu, ja que duu:

Per perruca un gran cabàs,
per trenas dos forchs de sebas
gurnidas ab un gran llas,
y calsat, un peu grossás
ab sabatas com las mebas.

Els excessos pel que fa a l'escenografia de l'òpera queden clars en la paròdia de Pitarra, especialment els referents a l'aspecte del diable, o al de la protagonista femenina:

218. Barcelona, Imp. Lopez Bernagossi, 1864.

Venint de casa una vehina,
la Margarida entra allí,
pintada ab tanta farina,
que'm va semblá una sardina
un xich antes de frejí.

Pitarra també fa èmfasi en el gran ressò popular que té el tema de l'òpera:

Tant s'han parlaba a tota hora
y's deya tant que era hermós,
que corrent per dintre y fora,
hasta hi vá habé aqui señora
que deya Fausto al seu gos.

A l'estranger el tractament humorístic del mite continuarà al llarg del segle xx amb diferents gèneres i apareixeran paròdies com *Faust en ménage* d'Albert Carré i Claude Terrasse (1923), la comèdia musical americana *John Faust Ph. D. or Faust as you like it* (estrenada el 1930), la pel·lícula *Don Juan et Faust* dirigida per Marcel Lherbier (1922) o *Le Siflet de Méphisto*, un sàinet que emet Ràdio París el 1931. A Catalunya la paròdia iniciada per Pitarra no quedarà truncada sinó que continuarà al segle xx, amb les obres de Francesc Trabal i de Mercè Rodoreda, que amb uns recursos i un context diferents continuaran l'humor sobre el mite de Faust, al marge dels discursos oficials i de les commemoracions solemnes i transcendents.

2. LA PARÒDIA DE FRANCESC TRABAL: *HI HA HOMES QUE PLOREN PERQUÈ EL SOL ES PON*

2.1. LA DEFORMACIÓ DEL MITE

La paròdia parteix sempre d'un referent literari (un gènere, una obra, un tema, un personatge, un mite...), que deforma degradant-lo i ridiculitzant-lo. Per això ha estat definida per Genette com «un dels pocs gèneres reconeguts "oficialment" com a hipertextuals».²¹⁹ Si bé podem parlar d'una transgressió, pel fet de trencar i deformar un determinat codi, Carme Morell destaca que només es tracta d'«una transgressió dintre d'un ordre», ja que sota l'aparença d'agressivitat, contribueix a continuar la convenció literària ridiculitzada: «Des del moment que és "mimesi" d'una tradició literària, l'està confirmant».²²⁰ Tant

219. Gerard GENETTE, *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*.

220. Carme MORELL i MONTADI, *El teatre de Serafi Pitarra: entre el mite i la realitat (1860-1875)*, Barcelona, Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, p. 234.

Trabal com Rodoreda se cenyiran a la paròdia en les seves dues novel·les, si bé en algun moment hi inclouen algun fragment de sàtira, una forma d'humor que suposa una crítica d'aspectes de la realitat amb finalitats moralitzants.

El mecanisme de la paròdia per tal d'aconseguir l'efecte de comicitat es basa en produir un hipertext que contingui un important contrast entre l'estructura del referent literari seriós i el contingut de la nova obra, que constitueix una degradació —aconseguida amb múltiples recursos. El resultat final és la desmitificació de l'obra parodiada. Òbviament, tot aquest procés només es pot dur a terme amb obres o gèneres literaris que hagin tingut una difusió molt important, només en aquest cas es produirà la complicitat entre el lector i l'autor de la paròdia. I ja hem vist com aquesta condició es compleix amb el mite de Faust gràcies a l'obra de Goethe i a l'òpera.

Goethe aporta a la tradició fàustica un episodi que, sens dubte, és el que farà més fortuna i donarà peu al mite de Faust tal com s'entén al segle xx: el rejuveniment. Dabezies qualifica d'«invenció genial» aquest tema: Mefistòfil rejuveneix Faust i l'aboca a la passió juvenil, a l'acompliment de tots els desigs, introdueix el tema universal de la nostàlgia pel passat, en certa manera per un paradís perdut. Gounod i altres potencien i popularitzen aquest aspecte i en fan el tret essencial de la personalitat de Faust, que ha proporcionat l'argument de moltes històries o comèdies.²²¹

Estructurem en primer lloc les parts o mitemes i veurem a continuació com Trabal els parodia mitjançant la degradació del seu contingut. El primer és Faust, un personatge heroic. En plena maduresa es caracteritza per la insatisfacció personal i per l'afany d'acció i de coneixement i es debat entre la realitat insatisfactòria i l'ideal inassolible. El segon és la intervenció de la màgia: el pacte amb el diable i les forces sobrenaturals per tal de recuperar la joventut perduda, l'elixir de la bruixa. I el tercer és la recuperació de la joventut i el coneixement de l'amor, Margarida, una jove amb qui manté una relació d'amor passional.

Trabal utilitza, ja en el títol, la metàfora del sol que es pon, per al tractament del mite de Faust, que emmarca dins d'una història de matrimoni-adulteri, una història de vulgar embolic entre un home i la minyona, desenvolupada en una ciutat francesa de províncies. Càrol Farreres, el particular Faust de Trabal, és un antiheroi per naturalesa, simplement un home reprimat, i és sotmès a un procés de ridiculització que va augmentant progressivament. Càrol, un cop entrat en la maduresa, troba en Fausta el sol —la joventut—, per oposició a la seva dona, també madura, que no vol que el sol entri per la finestra al matí.

El motiu de la insatisfacció de Càrol és ben prosaic. Càrol, que tota la vida ha reprimat els seus desitjos sexuals, sent, en comprovar que s'acosta a

221. André DABEZIES, *Le mythe de Faust*.

la maduresa, la necessitat de satisfer-los. El matrimoni és per ell una font d'infelicitat ja que l'únic rol de la seva dona ha estat únicament el de mare. En un primer moment Càrol aconsegueix esbravar la seva inquietud sexual, i «grapeja» la minyona pels racons quan en té la mínima oportunitat. La seva relació significa, segons el narrador: «una familiaritat diàfana, una intimitat fora de totes les lleis socials, una necessitat de contacte ingenu sense malícia» (p. 36). Però després la dona de Càrol allunya Fausta de casa amb l'ajuda d'una institució religiosa i Càrol veu com les convencions morals i religioses de les persones que l'envolten li impossibiliten la felicitat i la llibertat. És aleshores quan començarà l'intent desesperat de recuperar la seva joventut, encarnada en Fausta.

Trabal juga amb els noms dels personatges del *Faust*. Així, la noia que, pel seu rol, hauria d'anomenar-se Margarida es diu Fausta, fet que, d'altra banda, introdueix una al·lusió clara al referent literari parodiat, una pista per al lector. Hi ha un contrast extraordinari entre la imatge creada per Càrol a partir de Fausta i la seva condició real, en el qual es basa la paròdia. Per Càrol Fausta és el sol: «una imatge divina», «un estel» i «una mena d'àngel de la guarda». Un cop l'ha perduda, la va transformant en un «ideal» de joventut perpètua, en un inútil intent de recuperació d'aquesta joventut. La condició real de Fausta, que ens proporciona el narrador, però, és absolutament prosaica. La noia és una pagesa d'Ibòs que fa de minyona. Trabal se serveix de l'escatologia i d'una visió brutal del camp i els seus habitants per descriure Fausta i el seu entorn. Especialment al capítol IV, quan la minyona retorna als seus orígens per casar-se. Ibòs fa «fetor de palla i de merda pertot arreu», i és allà on Fausta retroba el seu pare, un home insignificant que «ho curava tot fent pets, dormint i fent pasturar les vaques dels altres», un personatge gairebé inhumà que «s'havia après unes quantes paraules i podia, així, enraonar». Herodes, el promès de Fausta, no és gaire diferent: primitiu, sapastre, té com a únic objectiu «graponejar» la pobra minyona. Dos personatges rudes i materialistes que volen casar Fausta únicament per raons pràctiques, i que accepten renunciar-hi a canvi d'una bona quantitat de diners. A aquest contrast evident Trabal hi afegeix altres recursos per ressaltar la falsa heroïcitat de Fausta, i així l'equipara amb personatges històrics i episodis èpics: «Fausta marxava pels carrers del seu poble amb el mateix aire amb què Mussolini entrava a Roma» (p. 44). Finalment, Fausta, com la Margarida de Goethe, serà presonera pel seu pecat, aquest cop, però, en un convent de monges.

La separació de Fausta suposa per a Càrol la tragèdia, la folia. El caràcter patètic i ridícul del protagonista, i del seu intent de recuperar amb ella la seva joventut, augmentarà espectacularment. En el seu intent de treure la minyona del convent el Faust de Trabal es baralla amb les monges i la degradació per part del narrador arriba al màxim: «per terra, semblava una bèstia domèstica,

un gos falder, una tortuga de cap per avall, un ninot de Babel espantant els ocells al mig d'un camp de lliris...» (cap. XIII). Finalment, Càrol es converteix en un vell ridícul que mira obsessivament totes les noies i el narrador cada cop insisteix més en la «seva actitud deplorable» i en el «trist espectacle» que ofereix. Tot plegat perquè Càrol es resisteix a acceptar un fet irrefutable, el veritable tema de la novel·la: «Cara a cara amb el temps, el temps vencia. El temps ens guanya sempre. És més fort que nosaltres» (cap. XIV). L'ideal de joventut perpètua que representa Fausta l'empeny finalment a l'intent de recuperar-la i, un cop l'ha localitzada en un exòtic país gràcies al cinema, emprèn la veritable empresa faústica.

Trabal redueix la mediació dels poders diabòlics de Mefistòfil de Goethe a un simple vaixell, el Satanàs, que és el mitjà que ha d'utilitzar Càrol per arribar a Fausta i retrobar la joventut. Objectiu que ens és presentat pel narrador de nou com l'error de l'heroi: «Càrol, si no hagués estat en aquells moments tan adalerat, hauria pogut adonar-se que la seva joventut qui sap on era» (cap. XVIII). L'empresa de Càrol resulta un fracàs absolut; un cop al vaixell, està terroritzat i sent la necessitat d'arrecerar-se sota la figura maternal de la seva dona. L'heroi faústic queda transformat en un marit sotmès i poruc. Renuncia definitivament a l'intent —inútil de totes totes— de recuperar la joventut i assumeix definitivament la vellesa, i, fins i tot, medita sobre la mort que s'aproxima.

En definitiva, malgrat l'expressió humorística, la conclusió és prou amarga. Trabal nega tot sentit heroic al mite, la seva conclusió és que l'intent de recuperar la joventut acaba en un patetisme ridícul. L'intent de recrear el mite resulta grotesc, gairebé fastigós: «Però, i què? [...]. ¿Li esqueia, als seus anys, el paper d'amant que paga un pis? ¿No li produïa basqueig l'espectacle d'algun conegut seu passejant pel parc amb landó, al costat d'una noia maquillada a través de la qual aprendre el ritme jove de la vida? [...] era vell. Què podia fer? Què podia cobejar?». En definitiva, l'home que pretén seguir aquest ideal expressat per la literatura fracassa estrepitosament i només aconsegueix protagonitzar una història ridícula.

2.2. EL JOC ENTRE FICCIÓ I REALITAT

Entre els nou capítols de la primera part i els vuit de la segona, Trabal inclou un «Entreacte», una pausa, un relat al marge de la novel·la que mostra l'artificiositat, l'arbitrarietat de la novel·la en mans de l'autor. Es tracta d'uns capítols metaliteraris, en els quals entrem en un altre pla: suposadament el de la realitat. Hi apareix l'autor de la novel·la parlant dels seus problemes per continuar movent els seus personatges, consultant amb un amic com desen-

volupar-la i mostrant-se angoixat perquè no tindrà temps d'acabar la novel·la per presentar-la al Premi Crexells.²²² El joc continua quan, dins aquest suposat pla real, el capítol onze ens és presentat com un capítol de ficció que l'autor llegeix a l'amic. La consciència de l'autor sobre els mecanismes i personatges que mou apareix tal qual davant el lector. D'altra banda queda ressaltat el caràcter fictici de la novel·la, aspecte del qual ha parlat Josep Maria Balaguer, que explica com aquest tipus de novel·la autoreflexiva ens situa: «davant d'un procés de ficció que implica un desenvolupament narratiu i que introdueix, ja explícitament, el problema de les relacions ficció-realitat».²²³

Per Trabal la literatura és un joc, on les relacions ficció-realitat es mostren en altres aspectes. Ho demostra la inclusió de persones reals de la cultura catalana com a personatges de ficció dins de la novel·la. A *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* trobem diversos exemples d'aquesta operació. Joan Oliver, per exemple, es converteix, i no per primer cop,²²⁴ en un personatge amic del protagonista: «Es recordà de l'efecte que li va fer un dia l'espectacle d'un seu amic, l'Oliver, davant la porta de casa seva a les quatre de la matinada, un dia que es deixà la clau, cridant, tímid i desesperat: Mare! Mare!...» (p. 120-121).

Altres cops, Trabal no es limita a parlar d'un escriptor sinó que també introdueix referències a la seva obra, al seu estil o a la seva manera de crear, fins i tot arriba a parodiar estils poètics. És el cas de Carles Sindreu, convertit en un personatge que acompanya Càrol a buscar Fausta i que crea d'una manera tan avantguardista: «Sindreu al volant, la mania predilecta als llavis: "Les oques es beuen... es beuen... es beuen la llet, això, la llet, que... que deixem al fons de les copes" —Eh? Què et sembla? —I aleshores, feliç, accelerava, xiulant la rumba de moda. / Espera't, ara en tinc una altra: "La meua *Parker Duofold* destil·la (aquesta vegada, Càrol, excusa'm), destil·la l'esperma roja masturbada per les meves gemmes" — i reia a glopades inflant els pòmuls com si es posés tot d'una careta...» (cap. xvi, p. 162).²²⁵

Trabal també inclou referències als grans puntals de la cultura catalana de l'època, referències humorístiques i desmitificadores. Càrol, per exemple, tarda dues hores per llegir el pròleg d'Esclasans a un volum de Maragall. En un

222. Trabal recull la preocupació dels novel·listes catalans de l'època per aquest premi, en un projecte de novel·la anunciat a la contraportada de la novel·la, *El drama del Premi Crexells 1933*, que mai no apareixerà.

223. Josep Maria BALAGUER, «Francesc Trabal i la paròdia de la novel·la», a *De Rusiñol a Monzó: Humor i literatura*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, p. 75.

224. Trabal ja l'havia fet aparèixer com a amic del protagonista a *Quo vadis, Sánchez?*, cap. xii.

225. A la secció «Ta-Bola» també fan humor sobre els versos i les declaracions de Carles Sindreu, com ara sobre la frase «La carn de conill de gàbia té gust de filferro». *Clarisme*, núm. 16 (3 febrer 1934).

altre moment pren un llibre que defineix com «un llibre qualsevol», que resulta ser les *Estances* de Carles Riba, i diu, llençant-lo a la cara de la seva cuinera: «Foti aquest llibre a la bassa» (p. 84). Més endavant, a l'entreacte, l'autor reflexiona sobre aquesta broma i escriu: «que potser Carles Riba... bé, no, Carles Riba sabia riure...» (p. 100). Finalment, Trabal demostra l'admiració pel poeta, dedicant-li el darrer paràgraf de la novel·la, on el darrer personatge s'allunya llegint «Un nu i uns ulls».

Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon inclou moltes referències al context cultural del moment, molts cops simplement com a element de comparació o de descripció. Com quan el narrador diu que Càrol disfressat de carter i amb la cara pintada «semblava un personatge escapat d'un drama simbòlic de Cocteau quan era jove» (p. 164). O quan escriu: «Tot d'una es recordà d'aquella història muda de *L'any que ve*, en què un senyor truca a una porta inútilment, i estigué a punt de riure de trobar-s'hi emmirallat» (p. 120), referint-se a l'obra que es considera el primer pas de la colla de Sabadell.

2.3. LA PARÒDIA BÍBLICA I LA SÀTIRA RELIGIOSA

Un altre recurs de Trabal interessant per estudiar Rodoreda és la paròdia d'episodis i personatges bíblics, a la qual recorre de tant en tant l'autor, així com la sàtira sobre la hipocresia de certs missatges de la religió. Els noms dels personatges constitueixen un altre recurs —més fàcil si es vol— per a la paròdia, i Trabal n'introdueix tres de clara referència bíblica. Maria, l'esposamare, Herodes, el promès de Fausta, i mossèn Jonàs, el més destacable de tots i que fins i tot és anomenat «la mare balena» en un llarg fragment de paròdia del mite bíblic. Encara cal afegir el nom còmic de l'orde religiós que té tancada Fausta, Las Pasturadoras, i la descripció grotesca del convent reformatori, un recinte de santedat on no entra el pecat ni el diable, fundat per «Sor Eufrasia, pronto beata», i de la seva tendència als sermons moralitzants.

Trabal també se serveix d'elements religiosos per establir comparacions i de metàfores religioses: «És incapaç d'anar a missa, però si les dones poguessin dir-la, no en deixaria ni una, de genolls per terra tota l'hora i encantat com un místic.» I fins i tot es permet fer una reflexió de tipus metaliterari a continuació: «—Sempre has tingut tendència a imatges irreverents. / —No, ja saps que ho dic en el bon sentit de la paraula» (cap. xi).

En tractar el tema religiós, però, Trabal introdueix, a través del sermó de mossèn Jonàs, una sàtira de la moral catòlica imperant, caracteritzada per la hipocresia. El capellà té com a única preocupació l'escàndol, el trencament de la imatge virtuosa de la família, i per això recomana únicament a Càrol que tingui discreció: «Jo sóc un clergue modern, liberal; res no m'espanta, senyor

Carol, sinó el pecat de l'escàndol. *Pecat amagat, pecat perdonat*, recordi aquesta sentència, i vostè ha semblat desconèixer-la» (p. 139). Rodoreda reprendrà el tema de la moral catòlica i l'adulteri, prenent idèntica la sentència del sermó.

2.4. UNA NOVEL·LA IMMORAL

Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon és de les obres menys valorades, a diferència de *Judita* o *Vals*. Francesc Trabal la va presentar al Premi Crexells dos cops. Primer el 1932, i no va passar de la primera votació, i el segon cop el 1933, quan el jurat la va desqualificar perquè el reglament impedia presentar dos cops la mateixa novel·la.²²⁶ La crítica va reaccionar de manera ben oposada davant d'una novel·la tan irreverent amb tantes convencions. Òbviament, un crític conservador i catòlic com Manuel de Montoliu va considerar inacceptable el tractament ridiculitzador del tema religiós i dels valors de la família. Va definir *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* com una novel·la totalment immoral i grollera —com totes les altres de Trabal— i la va condemnar enèrgicament: «No podem acceptar certs caires d'algunes escenes grotesques en les quals resulten ridiculitzades i escarnides algunes manifestacions de la vida religiosa... Evidentment, hi ha en el llibre fragments de sàtira contra certes idees bàsiques de la família cristiana que hem de condemnar categòricament.»²²⁷ Rafael Tasis també la va valorar negativament, però després de jutjar-la amb criteris exclusivament literaris, al marge de la moral i de la religió.²²⁸ Considera que més que un *roman* és una *nouvelle* i que hi ha molt poca introspecció psicològica. Qualifica *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* com una «història mig grotesca, mig sentimental, que amb prou feines arriba a dues-centes pàgines, i que malgrat això conté escenes i capítols sencers totalment inútils». I encara afegeix, subratllant el caràcter tan excepcional, tan poc comparable a la resta de la producció de l'època, que l'humorisme és massa personal, que hi domina l'arbitrarietat, i que ha estat escrita en «una rauxa d'aquell humorisme sabadellenc».

226. El jurat del Crexells de 1932 era format per P. Bertrana, Puig i Ferrer, M. Llor, J. Cabot, A. Plana, E. Duran i Reynals, i V. Solé de Sojo. El premi va ser per a *Vida privada* de Josep Maria de Sagarra.

227. A la contraportada de l'edició de Quaderns Crema apareix el fragment escrit per Manuel de Montoliu sobre *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, amb l'any 1933 com a única datació. Montoliu escrivia habitualment a *La Veu de Catalunya*.

228. Rafael Tasis i Marca, «Els Llibres. Francesc Trabal: "Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon"»; Pere Coromines: "Pina, la italiana del dancing", *Mirador*, núm. 247 (26 octubre 1933), p. 6.

D'altra banda, la novella rep dues crítiques altament positives, la primera de C. A. Jordana, un altre humorista, que comprèn i elogia —potser desmesuradament— els mecanismes de Trabal.²²⁹ Per ell l'humor del sabadellenc prové d'«un subconscient verament preciós, i quan encerta a obrir-ne l'aixeta, hom pot esperar-ne els millors adollaments». Jordana és l'únic que parla del simbolisme dels noms dels personatges, sense referir-se, però, en cap moment a la paròdia del mite de Faust (com, curiosament, no s'hi referirà cap crític). Jordana elogia l'«Entreacte» i acaba la seva ressenya així: «Trabal, en aquesta darrera novella, s'ha lluit en el millor sentit de la paraula». Un altre dels grans defensors de la novella és Carles Sindreu, el poeta avantguardista i amic de Trabal, que hi apareix com a personatge. Sindreu la troba una de les obres més originals de la literatura catalana, plena de força i de valor humà, i creu que significa «un corrent d'aire fresc damunt el front entresuat del lector habitual a la literatura torturada i pedant que encara belluga per la dissort de tots plegats».²³⁰

Clarisme, la revista de Delfí Dalmau, també es fa ressò de la novella amb una ressenya signada per Just d'Esvern, el pseudònim habitual en la secció de literatura. L'article parafraseja l'argument de la novella —el senyor que s'enamora de la minyona—, destaca la innovació que representa Trabal, “l'estil novíssim i lleuger”, la ironia inusual en la literatura catalana i el ritme viu de l'obra. Relacionar Rodoreda amb aquesta ressenya és molt arriscat. No hi trobem cap senyal ni cap tret d'estil que ens permeti assegurar que ella la va redactar, tot i que participés molt activament a *Clarisme* i que signés algunes ressenyes amb les seves inicials, com ja hem analitzat en els capítols anteriors. Una altra cosa ben diferent és que la jove escriptora conegués bé el contingut d'aquesta ressenya publicada al setmanari.²³¹

3. LA PARÒDIA DE MERCÈ RODOREDÀ. *UN DIA DE LA VIDA D'UN HOME*

El revulsiu contra la literatura «torturada i pedant» que és la novella de Trabal, segons Carles Sindreu, resulta el model més atractiu i suggerent per a la jove Rodoreda, que sota la seva influència introdueix nous elements en la

229. C. A. JORDANA, «Tres novel·les de Proa», *L'Opinió* (14 novembre 1933), p. 5.

230. Carles Sindreu, «Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon (1933)». Aquesta és l'única datació que apareix a la contraportada de l'edició de Quaderns Crema de la novella de Trabal. Sindreu col·laborava habitualment a *La Rambla*, entre altres publicacions.

231. Just d'Esvern, «Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon de Francesc Trabal», *Clarisme*, núm. 6 (25 novembre 1933). Vegeu el capítol sobre el periodisme satíric, Rodoreda i Hari Hara.

seva narrativa, sense que això signifiqui cap ruptura amb el seu ideari, ans al contrari, significa l'accentuació d'aspectes ja ben presents en la seva teoria literària i visió del món, i especialment a *Sóc una dona honrada*?

Un dia de la vida d'un home és una novella que té el seu origen en la literatura, al voltant de la qual gira absolutament. En primer lloc, és un cas de literatura en segon grau o, millor encara, en tercer grau, ja que és una reelaboració de l'obra de Trbal *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, que està basada en el *Faust*. La novella de Rodoreda és una paròdia de tota aquella literatura que transmet un concepte idealitzat de l'amor i de la vida. És la paròdia d'una tragèdia amorosa, anunciada des de l'inici, d'una confusió entre ideal i realitat, i les conseqüències tràgiques de confondre els dos plans. La diferència fonamental respecte a la novella de Trbal és que, mentre que ell nega bàsicament el mite de Faust i d'una manera més secundària l'amor idealitzat, ella posa molt més èmfasi en la negació d'aquest darrer tema, que vehicula a partir de la paròdia de la literatura. A *Un dia de la vida d'un home* Rodoreda entaula una autèntica batalla contra l'idealisme i el romanticisme, en la mateixa línia que trobàvem a *Sóc una dona honrada*? i també a «Estils», però ara utilitza molts més referents literaris.

Rodoreda crea dos personatges, Ramon Rampell i l'estimada sense nom, amb una psicologia i la visió del món absolutament formades a partir de la literatura (de diversos tipus) i no de la realitat. La paròdia de la seva tragèdia es basarà en el contrast entre el pla ideal —la literaturització de la seva vida— i el pla real —la realitat mediocre i vulgar que en cap moment perceben. La novella resultarà, finalment, la paròdia dels diferents gèneres i obres literàries que serveixen de base per a aquesta idealització de l'amor.

Rodoreda intensifica la presència dels referents literaris en la seva novella i els utilitza amb diferents objectius. Alguns són el gran referent per a la paròdia, i li serveixen per construir l'estructura bàsica de la novella. D'altres li serveixen per caracteritzar la psicologia dels personatges. I finalment, n'hi ha alguns que són referències a la literatura catalana de l'època, li serveixen per a descripcions i comparacions. La història d'*Un dia de la vida d'un home* segueix l'estructura general del mite del Faust, que actua de marc general, d'eix de la novella. La tragèdia del protagonista masculí consisteix en veure estrepitosament fracassat el seu intent d'acomplir el seu ideal, recuperar la seva joventut i viure un amor passional, a causa d'una realitat vulgar i crua. Un aspecte de la paròdia consisteix, igual que en la de Trbal, en canviar el context de la història de Faust i situar-lo en una vulgar història d'adulteri. Rodoreda va més enllà i propicia en aquest aspecte una altra lectura de la història. La converteix en una paròdia de la novella psicològica que tracta el tema de l'adulteri, a l'estil de *Madame Bovary* o *Laura a la ciutat dels sants*. En reproduïx els esquemes propis, deformant-los humorísticament, així

com el procés psicològic del personatge femení, i els aspectes morals del tema. Aspecte que connecta, així, amb la seva primera novel·la, *Sóc una dona honrada?*, que ofereix una particular visió —sovint humorística— d'aquest tema literari.

Aquest marc general que fixa l'estructura bàsica de la història es desenvolupa amb la paròdia d'altres obres concretes i gèneres literaris, dels quals Rodoreda prendrà la retòrica, els termes en què plantegen la relació amorosa. La *Divina Comèdia* de Dant serà el mitjà per parodiar l'amor espiritual, sacralitzat, platònic, i també la divinització de l'estimada, la dona-àngel. En la mateixa línia platònica, *El paradís perdut* de John Milton li serveix per vehicular un llenguatge en termes bíblics. Finalment, també parodiarà la retòrica i els tòpics d'un tipus de romanticisme patètic i tronat, un romanticisme anacrònic que ataca frontalment en l'article «Cada any, en aquest temps», dedicat als versos del *Tenorio* (vegeu el capítol dedicat al pensament literari).

Rodoreda utilitza les obres esmentades, grans clàssics de la literatura universal, per construir la seva història humorística, però encara va més enllà en el joc literari i omple la novel·la de referències a obres, autors i gèneres, amb diversos objectius: parodiar-los com a pur joc, convertir-los en personatges de la ficció, fer-los servir en descripcions o simplement com a part del context.

Seguint l'exemple de Trabal, també utilitzarà humorísticament la retòrica i la simbologia bíbliques i religioses, amb molta més intensitat que el seu model. I, a banda de la literatura, el cinema tindrà un paper com a referent a *Un dia la vida d'un home*, i en un moment determinat, convertirà un argument del cinema en un altre recurs per a la paròdia: l'ambient i la història dels protagonistes de *Zoo in Budapest* seran recreats en format molt més vulgar pels protagonistes.

I, per acabar, Rodoreda converteix la seva novel·la en un retrat distès de l'època ja que hi introdueix aspectes de l'actualitat política, cultural, social i artística del moment. *Un dia de la vida d'un home* és la primera novel·la de Mercè Rodoreda ambientada a Barcelona, únic escenari de la història, i acaba convertint-se en un recorregut lúdic i desenfadat pels seus carrers.

3.1. EL TRACTAMENT DEL TEMPS I ALTRES ASPECTES TÈCNICS D'UNA NOVEL·LA PSICOLÒGICA

La principal diferència respecte a la novel·la de Trabal la trobem en l'aspecte tècnic. L'estructura de l'obra de Rodoreda es caracteritza per un tractament especial del temps, aspecte que és més elaborat i és tractat amb més recursos. El títol, la idea de narrar una història que només abasti un dia, li proporciona una novel·la d'Stefan Zweig, *Vint-i-quatre hores de la vida d'u-*

na dona, que circula en català des del 1929 traduïda per Ernest Martínez Ferrando.²³² Rodoreda dóna un tractament important al temps. Un fet gens casual en un moment d'admiració per les innovacions i experimentacions que, en aquest sentit, han protagonitzant grans autors del gènere psicològic com Proust i Joyce. Guillem Díaz Plaja destaca en el seu article «Novelles d'una jornada», publicat a *Mirador* el 1932,²³³ l'abundància de novel·les amb aquesta mena «d'unitat de temps que, d'una manera anàloga, imposaven als dramaturgs els retòrics del segle XVIII». Menciona des de l'*Ulisses* de Joyce fins a diverses obres publicades per Proa, com ara *Nocturn* de Frank Swinnerton, *Mrs. Dalloway* de Virgínia Woolf i la de Zweig. Segons Plaja, «segurament el freudisme té una gran part en aquest tendència; hi ha una delectació molt viva a l'anàlisi lent, torturat, morbós, del propi jo. (I un culpable inicial ben sabut: Proust)». Rodoreda se suma a aquest corrent, que coneix (a *Crim* parodiarà *A la recerca del temps perdut*), tant amb *Un dia de la vida d'un home* com amb *Crim*, totes dues novel·les d'una jornada.

Mentre que Trabal construïa una novella lineal des del punt de vista de la relació entre el temps de la història i el temps del relat, amb alguns salts en el temps per avançar el ritme, Rodoreda escriu una novella més complexa tècnicament. *Un dia de la vida d'un home* consta d'un relat primer on el temps de la història només és d'un dia i un relat segon —a partir de diversos *flashback*— amb una història que dura més temps. Ja hem vist com, amb la paròdia del *Faust*, Trabal negava l'ideal de la lluita de l'home contra el pas del temps d'una manera explícita, convertint el tema en pensaments i conclusions del protagonista. Rodoreda convertirà el temps en un dels elements més destacats de la novella. En un primer nivell, el pas del temps de la història, un dia, serà remarcat constantment. En un altre nivell, es reflectirà la percepció del pas del temps per part del personatge, la vivència del lent dia d'espera i tragèdia. I encara un tercer nivell del temps, viscut pel protagonista: el procés temporal rejuveniment-envelliment arran del tema de Faust.

El plantejament de la tragèdia té lloc entre els capítols I i IV d'*Un dia de la vida d'un home*. Des del punt de vista temporal s'alternen dos relats: un relat primer, on el temps de la història és un dia, que narra l'intent de recuperació de la joventut a través de l'adulteri fracassat a causa d'una purga. Al capítol I s'inicia aquest relat primer: comença el tràgic dia, el puput del rellotge —que serà una presència constant— canta les deu del matí. La dona prepara la purga que Ramon, heroicament, es nega a prendre. Però mitjançant dos *flashback* s'inicia el relat segon, que narra la insatisfacció matrimonial de Ramon, la consciència

232. Vegeu Stefan ZWEIF, *Vint-i-quatre hores de la vida d'una dona*, Badalona, Proa, 1929, coll. «A Tot Vent». Vegeu la nota 208.

233. Vegeu la nota 209.

de la vellesa i el desig de recuperar el temps perdut mitjançant l'adulteri. Per fer aquest primer salt en el temps Rodoreda imitarà l'inici de *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, fins i tot amb la frase metaliterària «Però, fem marxa enrera...» de Trabal, que ella converteix en: «però... fem història?...». Els capítols II, III i IV constitueixen el relat segon. El temps de la història és d'uns mesos i s'hi narra un procés d'enamorament idealitzat (cap. II i III), la visita i justificació de l'adulteri de Paus i els preparatius per a la trobada sexual en una casa de cites (cap. IV). El capítol IV inclou, a més, un altre relat, tercer en aquest cas: la història de la Senyora Paus i de les seves aficions detectivesques.

El desenvolupament del drama de Ramon Rampell transcorre entre els capítols V i IX. Entre els capítols V i IX es retorna al relat primer, al dia tràgic de Rampell, i el ritme de la narració esdevé molt més lent. En el capítol V, que s'obre amb aquest reflexió metaliterària: «En aquest cas anar enrera equival a avançar. Enrera!», es reprèn la vida domèstica de Ramon després de negar-se a beure el rubinat. Ha transcorregut només un quart d'hora, Ramon no és capaç de desobeir de nou i pren la purga. El capítol VI, ja són les onze del matí, ens mostra la vida domèstica i matrimonial de Ramon, que mentre espera la cita sent haver recuperat la joventut. El VII presenta el passeig per Barcelona, fins a la una del migdia. El VIII se centra en el dinar, quan el puput canta les dues. I el IX, que narra la tarda de Ramon al cafè de tertúlia amb els companys fins a l'hora de la cita, inclou un altre relat: la broma de la qual, temps enrere, fou víctima Rimbau.

El desenllaç transcorre entre els capítols X i XII. La tragèdia de Ramon i de l'estimada esclata quan ell fracassa en l'intent de recuperar la joventut i l'amor, i quan ella queda decebuda davant l'autèntica realitat de l'adulteri, una vulgar cita sexual. La trobada al *meublé* a les sis de la tarda ocupa tot el capítol X. A partir d'aquí el temps ja no serà precisat amb exactitud, perquè ja no té importància. Després del fracàs, Ramon deambula per Barcelona durant tot el capítol XI capficat amb els seus pensaments. I al capítol XI tornarà al refugi de la llar, on tindrà lloc el tercer àpat de la jornada, descrit minuciosament com els anteriors.

Al llarg de tota la novel·la Rodoreda marca constantment el pas del temps durant el dia i amb tota mena de detalls: el puput de casa, el campanar de la catedral, el rellotge del cafè... I presenta un procés en la percepció que el personatge té d'aquest pas del temps, estretament relacionada amb el tema de Faust. Com analitzarem més endavant, Ramon viu el procés faustic de rejuveniment —exagerat fins a la infància— i des del contrari d'envelliment —exagerat fins a la mort metafòrica. Fracassa en el seu intent de capgirar la relació home-temps, però dins aquest procés hi ha un aspecte més concret que és constantment assenyalat i que té molta importància per al desenvolupament de l'estructura i el ritme narratiu de la novel·la.

Es tracta de la percepció del temps que Ramon, gràcies a l'amor, sent d'una manera especial. Abans de l'enamorament diu: «Per a mi ja havia finit tot. Esperava l'endemà com un allargassament de l'avui sempre igual, sempre la mateixa monotonia. Ara visc intensament: visc cada hora, cada segon; cada minut val per un quinquenni dels que han quedat enrera com una deixalla per al gos» (p. 67). Per això, cada cop que algun rellotge toca una hora Ramon compta les que falten per a les sis, recurs que apareix insistentment. Totes les hores del dia abans de les sis constitueixen una espera feliç, prolongada i allargassada pel narrador: «Dues hores! Només manquen dues hores! Què és aquesta sensació de tendresa indefinible que quatre batallades provoquen en l'esperit d'un home de vida vulgar?» (p. 84). En el moment de la trobada el temps encara pren més protagonisme: «I de tots els rellotges es despengen els minuts. L'hora s'apropa, s'apropa... s'apropa tant que ell ni s'adona que un taxi s'atura i que *ella, ella!*, la *desitjada*, l'*única*, el més *gran amor* de la seva vida, li assenyala amb discrets *pst... pst...* que ja ha arribat» (p. 91). Després del fracàs de la cita, el temps de la història deixa d'assenyalar-se perquè ja no té cap importància, torna a ser com abans per Ramon Rampell. Així, al contrari de la precisió horària de la resta de la novel·la, ara trobem que «Lluny, molt lluny, toquen hores» (p. 103).

A *Un dia de la vida d'un home* Rodoreda utilitza el narrador omniscient, recorre a l'estil indirecte per reflectir diversos punts de vista (o focus) de personatges com Ramon Rampell, l'estimada o la muller, i al directe quan pren com a focus l'advocat Paus o els amics del cafè. Tot, dins les tècniques tradicionals de la novel·la. En algun moment i de manera anecdòtica, inclou algunes referències metaliteràries sobre el procés de la narració: «L'havia coneguda... (potser no caldria explicar on l'havia coneguda) quan tot just feia dos anys que era casada» (p. 21). O també: «i... ja tenim, més o menys matusserament i encertadament descrita, la plaça d'Adrià que serveix de recer a l'hivern a quatre vells» (p. 89).

Rodoreda utilitza un recurs tècnic propi de la novel·la psicològica amb un to i un tractament paròdics. Es tracta del desdoblament de la consciència del personatge amb la creació d'un àlter ego i la lluita interna entre aquestes dues parts d'una mateixa psicologia. Rodoreda crea una ombra que exerceix aquesta funció de consciència crítica de Ramon Rampell. Ramon arribarà a discutir amb l'ombra, que, com la seva dona, l'escridassa i el ridiculitza.

3.2. L'ESTRUCTURA INTERNA. LES MÚLTIPLES PARÒDIES

Com hem dit en la introducció, la tercera novel·la de Rodoreda inclou diverses paròdies, que van des de l'estructura general d'obres o gèneres sencers

fins a breus referències integrades al discurs. Rodoreda deforma les convencions literàries de la primera part del *Faust* i de la novella psicològica sobre l'adulteri, utilitzant diversos recursos: la degradació dels continguts, els noms dels personatges, les descripcions físiques grotesques, les hipèrboles, atribuïnt característiques èpiques a situacions vulgars i quotidianes, i amb elements fisiològics i fins i tot escatològics. D'aquesta manera aconsegueix que tots els elements d'intensitat tràgica, idealisme, transcendència i sentiments elevats dels seus models quedin anul·lats.

Un dia de la vida d'un home inclou un tipus d'humor amb elements i recursos pròxims a l'humor de tipus popular d'arrel vuitcentista —representat per Pitarrà—, un humor una mica groller, matusser i poc subtil. Aquest tipus de comicitat es combina a la novella amb un humor més intel·lectual que juga amb la literatura i amb algun moment d'ironia i joc lingüístic. Res a veure, però, amb la ironia noucentista d'un Carner o d'un Jordana, representants de l'humor més pulcre, subtil i basat en aquells dos últims recursos. I res a veure tampoc amb l'humor de l'absurd dels avantguardistes.

3.3. LA DEFORMACIÓ DE FAUST, MEFISTÒFIL, MARGARIDA I L'ELIXIR DE JOVENTUT

Una lectora voraç i atenta a totes les manifestacions culturals com és la jove Mercè Rodoreda no pot ser aliena a la difusió de Goethe a Catalunya a principis dels anys trenta. L'obra de Goethe té una presència important en la narrativa de Rodoreda. Com farà amb altres autors, integra tota mena de referències en la seva obra, i les utilitza per a diverses finalitats. Així ens trobem que utilitza una citació de *Les afinitats electives* per obrir *Del que hom no pot fugir*: «Les grans passions són malalties sense esperança; allò que podria guarir-les les fa, encara, més perilloses». Una altra obra del 1934, *Polèmica*, inclou una referència al *Faust* per demostrar les conseqüències nefastes de l'amor. I la tardor del mateix any construeix tota una paròdia d'aquesta obra a *Un dia de la vida d'un home*. Seguint Trabal, Rodoreda recrea l'argument de les escenes de la primera part del *Faust* i converteix els seus personatges en uns particulars Faust, Mefistòfil i Margarida, explotant molt més el tema que Francesc Trabal.

El Faust de Rodoreda és Ramon Rampell, un nom que ja al·ludeix directament als efectes de la purga que prendrà, un nom que és el primer tret de degradació i de comicitat. Rampell és un personatge absolutament antiheroic, gris i mediocre, que paradoxalment quan va néixer: «l'agafà pel seu compte el signe de Mart, protector d'esperits combatius, però, a desgrat del fat, el nostre home ha ultrapassat la cinquantena sense mai haver combatut res» (p. 14). El personatge és constantment sotmès a una degradació còmica per part del nar-

rador, que el descriu irònicament com «el nostre gran protagonista» o «el nostre heroi», i que enalteix les seves accions vulgars narrant-les com si fossin èpiques. La ridiculització també és ben evident a partir de definicions i descripcions com ara: «cara de be degollat», «gest idiotitzat», «espantaocells», «enze», entre d'altres. La ridiculització és tan exagerada que al final, més que un personatge, resulta una caricatura, un titella. Prenent un símil del final de la novel·la de Trabal, Rodoreda identifica Ramon amb un ocell, una metàfora repetida al llarg de la novel·la. Primer enveja la felicitat dels canaris de la seva dona, i al final arriba a semblar tan petit als ulls de l'estimada com «un pardalet de niu; [...] com un pollet sense lloca, ha fet el so d'un piular de moixó» (p. 98).

En resum, Ramon Rampell no és més que un home covard sotmès a una esposa autoritària. Tota la seva vida ha estat dominada, primer pel seu pare i després per la dona. Arribat a la vellesa, pren consciència, a partir dels consells del metge (en la novel·la de Trabal, a partir dels consells del capellà), de la insatisfacció amb el seu tipus de vida i amb el destí que l'espera. La insatisfacció del Faust de Goethe, a causa de l'ànsia de coneixement i de passions, es transforma en Ramon en una insatisfacció purament sexual causada per un matrimoni infeliç i opressor. Per això, després de tota una vida de fidelitat: «Els dimoniets que vetllen pel prestigi del cor i l'ajuden a no rovellar-se, l'han fiblat, tot d'una a les acaballes del que anomenarem la seva joventut i el nostre home, amb un rau-rau al més forà del seu ésser, i una gran illusió al més pregon, es prepara a enganyar la muller» (p. 14). Ramon s'enamora d'una dona casada que freqüenta el mateix cafè que ell, i prepara una cita per consumir l'adulteri. Aquest fet, «el més transcendental» de la seva vida, suposa el rejuveniment, el retrobament de l'home jove que mai no ha pogut viure plenament la seva vida, la recuperació de l'alegria. Rodoreda es val de la hipèrbole per parodiar aquest rejuveniment i Ramon retrocedeix primer fins als quinze anys i, després, fins a la més tendra infantesa, quan se sent un infant molt petit que en sortir del col·legi vol fer volar estels. Ramon creu que torna a ser jove, se sent atractiu, i nega tots els problemes que el metge li ha diagnosticat.

La Margarida d'aquesta història, l'estimada de Ramon Rampell, és un personatge sense nom i descrita així: «bellíssima, esplendorosa de joventut. D'aquella joventut que només es té una vegada i que els anys s'encarreguen de fer fonedissa amb crueltat refinada de turment xinès» (p. 36). Ella representa la darrera oportunitat de Ramon de viure intensament la vida i, en realitat, de satisfer els seus desitjos sexuals.

El paper de Mefistòfil escau en part a l'advocat Paus, un amic de Ramon Rampell molt expert en enganyar la dona, que li aconsella tenir una aventura fora del matrimoni i fins i tot justifica aquest fet com un favor a l'esposa. Després d'una extensa argumentació a favor de l'adulteri, Paus proporciona a

Rampell la manera d'accedir a un *meublé*, per tenir una trobada sexual amb l'estimada. Li dóna una adreça i un telèfon, que adquireixen per a Rampell un significat transcendental, ja que tenen el mateix efecte que el pacte entre Faust i el diable: «Quatre gargots mal fets eren capaços de tornar la vellesa m  s exhausta a la malmesa joventut» (p. 59).

Però qui també compleix en part el rol de Mefistòfil   s la muller de Ramon Rampell. Ell ja la defineix com un diable quan al mat   ella l'obliga a prendre la purga i ell la veu aix  : «alta, alta com un gegant, amb el cap toca el sostre... Li veu ulls de dimoni i banyes de dimoni...» (p. 53). Tot i que el gran rol de l'esposa és el de la bruixa, definició que li   s aplicada literalment, que fabrica i dóna a Faust l'elixir de joventut. Rodoreda, però, transforma i degrada aquest element del mite i converteix l'elixir en una vulgar i escatològica purga. Obviament, la purga tindrà uns efectes totalment contraris a l'objectiu de Faust-Ramon i, en lloc de facilitar-li la recuperació de la joventut a través de l'amor, ho impedir   i canviar   tràgicament el destí de Ramon Rampell.

Rodoreda es recrea en aquest element vulgar i escatològic. La purga i totes les implicacions fisiològiques que implica seran ben presents al llarg de tota la novel  la. El got de rubinat s'eleva al solemne paper de causa d'una tragèdia amorosa, i Rodoreda en detalla ben bé els efectes. Quan Ramon la pren, «li ve un mareig, un fàstic i unes ganes molt grosses de vomitar» (p. 54). La purga i els vòmits seran un motiu que s'encarregaran de desenvolupar ben bé la muller i la minyona amb la seva conversa sobre altres marits purgats, coneguts que la vomiten i el botiguer mort per no haver-ne volgut prendre una. L'obsessió de Ramon, l'heroic protagonista, ser   impedir que aquesta faci efecte, i en aix   gastarà bona part del temps de la jornada. En general, els elements i episodis fisiològicament desagradables són presents en tot el dia de Ramon Rampell, que durant el seu passeig per Barcelona presenciaci   un accident, els efectes del qual són descrits amb tota mena de cruesa i morbositat, sense escatimar detalls sobre budells, sang i «trossos de cervell esquitxats, enganxats a les rodes davanteres del cotxe» (p. 68).

Aquest particular Faust que és Ramon Rampell realitza un primer retrocés a la joventut en retornar per primer cop a un espai físic on aquesta va transcórrer, la catedral: «Mai més el cor no li havia dit de tornar a la catedral. Només ara. Ara tornava, mitjan  cant l'enc  s d'uns llavis suaus, a la seva malmesa joventut» (p. 71). Però aquest només és un retorn simbòlic, en un moment de nostàlgia. El veritable intent de recuperar la joventut es produeix amb la trobada amb l'estimada en un *meublé*. Ramon, dej   i defallit, es comporta d'una manera estranya intentant evitar que l'enamorada sent   els sorolls que fan els seus budells, fet que provoca l'enuig i la fugida de la dona. En conseqüència: «La seva joventut que feia una revifalla ha quedat, igual que una pellerina, a la cambra llogada, estesa a terra, plany  volament imploradora

d'un allargassament que no li han volgut concedir. Ella l'ha trepitjada en anar-se'n i no se n'ha adonat» (p. 106). Ramon se sent impotent, un titella davant les circumstàncies, una víctima de la fatalitat que, al contrari que Faust, no ha pogut canviar el seu destí, un destí dictat per una esposa autoritària i per una purga. Faust-Ramon és gairebé un mort, caracteritzat com una bèstia de càrrega que no pot tirar més: «i, que, un cop mort, llençaran a un racó de camí perquè les formigues, els cucs i les mosques li deixin els ossos nets de carn, en comptes d'un home com li escau d'ésser. La seva situació no és la d'una persona: és la d'un ninot, d'un pobre titella sacsejat sense miraments pels fils invisibles de la dissort més punyent» (p. 98).

La sensació de fracàs i de ridícul fan que Ramon iniciï un ràpid procés d'envelliment, invers al de Faust, exagerat per Rodoreda fins a una mort metafòrica: «Té cinquanta anys... seixanta... setanta!... És com una mòmia que tingués cor i li sagnés. Ha mort fa poca estona Ramon Rampell. Allò que va pel món amb abric, sabates i barret, és una ombra que els autos enyoren d'aixafar» (p. 105). Finalment, igual que el Càrol Ferreres de Trabal, Ramon Rampell s'adona que és massa tard per voler refer una vida desaprofitada i, resignadament però desfet pel dolor, torna al seu paper de marit dominat i escridassat per una dona que només sap fer que menjar goludament. Rampell torna a casa i assumeix la seva vellesa: «En passar davant del mirall veu un vell que el guaita amb expressió adolorida. No es vol conèixer. Tant li fa tot...» (p. 109).

3.4. DE NOU, CONTRA MADAME BOVARY

En contextualitzar, com a part de la paròdia, l'estructura del mite de Faust dins una història d'adulteri, l'estructura interna d'*Un dia de la vida d'un home* respon també als esquemes del tipus de novel·la psicològica sobre triangle amorós, tipus *Madame Bovary*. Rodoreda reprèn un tema que ja havia tractat a *Sóc una dona honrada?*: la paròdia d'un tipus de literatura protagonitzada per dones sensibles i idealistes que, insatisfetes de la seva realitat —un marit insensible i materialista— i influenciades per la literatura, cerquen la realització dels seus ideals i desitjos en els braços d'un amant, de característiques oposades al marit.

Ramon Rampell, el primer protagonista masculí de Rodoreda el 1934, és un personatge presentat amb alguns trets típicament femenins: el seu pare el casa, la seva esposa el domina, llegeix novel·la rosa i la seva sensibilitat amorosa és més pròxima a la d'una dona. Fins i tot té gestos poc masculins: «en un moviment tot femení s'acluca d'ulls i evoca la figura de l'amada» (p. 57). Com la seva estimada, és un personatge que ha configurat la seva concepció de l'amor i la retòrica per expressar-la a partir de la literatura, un personatge que li-

teraturitza la seva vida. Ja al principi s'adona de la seva insatisfacció en recordar una lectura d'Oscar Wilde. En sentir-se enamorat, en creure en l'amor, es converteix en un gran lector de novel·la rosa: «aquelles novel·les que el menen a paradisos inexistents» (p. 78), una lectura que supleix la de l'actualitat real del diari, per la qual mostra un desinterès total.

La muller de Ramon, materialista i pragmàtica, exerceix el rol corresponent al de marit opressor en el tipus de novel·la parodiat i, òbviament, rebutja aquesta literatura. És a través d'aquest personatge que Rodoreda vehicula bona part de la paròdia de la novel·la rosa. Obsessionada per l'ordre i la neteja, fa la vida impossible a Ramon sense comprendre les seves lectures sentimentals: «Tot el dia llegint com un infeliç? *Abans de l'amor, Al compàs de l'amor, L'Amor abans de sopar...* —I la muller fullejava amb menyspreu, i amb mofa sarcàstica, aquells llibrots de portada acolorida que li desendregaven la simetria dels objectes que guarnien els mobles del menjador. / —El llegir et fa perdre la gana. Mira, quina escampadissa de volves que has fet damunt de la catifa acabada d'escombrar, obrint la novel·la!» (p. 33). Aquest personatge està construït també a partir de grans exageracions properes a la caricatura. La seva descripció física —grossa, lletja i sempre amb el front arrugat— i el seu caràcter —autoritària, sempre escridassa i insulta Ramon—, en fan una figura singular. Però allà on Rodoreda carrega les tintes de l'humor és en el seu comportament, ja que la uneix a dos elements fisiològics: la purga (ja hem parlat del seu paper) i el menjar. La muller de Ramon és descrita sempre mentre prepara, olora, toca o parla del menjar o mentre engoleix sorollosament i massa de pressa abundantíssims àpats. El sensible Ramon no pot resistir l'espectacle primitiu i esgarriós que ofereix la dona, comparada amb un «llop afamat» i que resulta molt desagradable: «La dona legítima allí, al davant, vestida de negre, amb el coll alt, les mans rasposes, negres les ungles de brutícia de canaris, el nas amb muntanya, abocada al plat, el cap al plat i tocant la flauta amb els ossets de coll de colomí» (p. 75).

El matrimoni de Ramon ha estat un matrimoni de conveniència planejat pel pare —un tòpic de la novel·la sentimental— i que s'ha convertit en vint-i-cinc anys de «càstig». Es tracta d'un matrimoni sense sexe; dormen separats a causa dels sorollosos roncs que fan tots dos i Ramon no sent cap mena d'atracció per la seva dona, que porta calçons fins a mitja cama. Els components antiromàntics de la relació són prou evidents i estan prou magnificats per Rodoreda. L'escriptora tracta el tema del matrimoni en diversos episodis aplicant-li tots els tòpics de tipus humorístic que han circulat sempre popularment i que el defineixen com un càstig, una tortura o una submissió a un ésser autoritari, una operació que ja ha fet, més breument, a *Del que hom no pot fugir* a partir del personatge de Cèsar. A *Un dia de la vida d'un home* un dels episodis més grotescos és la conversa entre Ramon Rampell, que pensa

que les guerres s'han inventat per fugir de la muller, i l'advocat Paus, que apella al dret a matar per lliurar-se del matrimoni, i que acaba amb els dos personatges plorant per la muller que els ha tocat (cap. IV).

Però Ramon, com la protagonista de *Sóc una dona honrada?* o altres heroïnes adúlteres de novel·la, es debat interiorment a causa dels remordiments que la moral catòlica li ocasiona. Ramon concep l'adulteri com un greu pecat, per això primer intenta mantenir la seva relació a nivell platònic, però neguitejat pels seus desitjos sexuals, acabarà justificant-lo. Acaba considerant que l'adulteri és un acte d'heroïcitat que les normes socials castiguen greument.

Com a acte d'heroïcitat també entén l'adulteri l'estimada sense nom de Ramon Rampell, que viu creient que és un personatge literari, una heroïna adúltera de novel·la. Ella té una concepció del món i de l'amor creada a partir d'un tipus de literatura que Rodoreda parodia sense pietat: la literatura sentimental, romàntica, a l'estil del segle XIX, plena de tragèdies i drames lacrimògens. «Ella, intoxicada amb llangorositats de tango [...] s'imaginava el món com un gran tros de terra sembrat d'amors dissortades, de venjances calderonians, de noies enganyades en ple floriment de juvenesa, papallones socarriades als llums de la ciutat» (p. 22), escriu al·ludint a novel·les del segle XIX com ara *La papallona* de Narcís Oller. Les seves lectures també inclouen les novel·les rosa de Pedro Mata, com ara *Corazones sin rumbo*, amb la qual Rodoreda fa un joc de paraules: «Potser hauria encetat la nova novel·la de *Pedro Mata*... recorda amb esglai aquells cors sense rumb. Ella no té rumb: Rumb?... Rumba?... Què és el que no té?» (p. 95).

Insatisfeta també amb el seu matrimoni, decebuda per un marit insensible que només la porta a veure partits de futbol, combats de boxa i als braus, accepta les proposicions de Ramon Rampell. Ella està convençuda que accepta l'adulteri per amor, perquè «menysprea els convencionalismes», i guiada per un anhel de viure passions com les literàries, fins i tot com les bíbliques, pel «desig de ser santa», i una «moderna Salomé». L'adulteri esdevé per ella una gesta heroica, en definitiva, perquè està «àvida d'emocions». Quan Ramon li proposa anar a la casa de cites, ella té visions literàries i magnifica l'esdeveniment: «Ella veïé dalt de tot del cel una desfilada d'heroïnes adúlteres. Totes eren belles, totes eren joves, eren altives, totes tenien aire de superioritat, tot el món les admirava; no eren dones vulgars... eren éssers superiors que havien esdevingut protagonistes de novel·la» (p. 38). Ella accepta la cita perquè vol ser com aquelles «dones santificades per l'audàcia d'escriptors audaços; totes queien, totes eren santes, totes eren màrtirs abnegades; dones que duïen a l'ànima la buidor del desencís i, a l'esquena la marca de l'esclau, del xai, del be, del moltó! Ella no era un xai, no era un be, no era un moltó! Ella era una heroïna, era una santa, era un esperit aventurer. I, com que era tot d'un plegat,

tantes coses bones, tornà a abraçar Ramon Rampell, el besà apassionada, i mormolà entre els seus llavis: —Sííííí» (p. 39).

Perquè primer ella veu en Ramon l'heroi que la venera i que és capaç de grans gestes, però un cop s'acosten al lloc de la consumació de l'adulteri va descobrint la vulgaritat d'aquell home, s'adona perfectament del caire únicament sexual que té l'aventura. És per això que la rebutja i no pels sorolls del ventre, que ni tan sols ha sentit. Aquesta heroïna sofreix una veritable decepció en comprovar que la seva història d'amor no té cap dels components èpics ni la magnitud que ella, partint de la literatura, havia imaginat. Ella: «Voldria que, pel seu amor, aquell home cometés malvestats: crims, torts als amics, incendis, esfondrades estil Samsó, descarrilaments, guerres, estafades, que inventés explosius mortífers, que, rei d'un gran reialme, l'elevés al seu rang o que davallés fins a ella convertint-se en vagabund, que intentés un *raid*... el que fos, mentre fos molt. Mentre li ofrenés encès de passió el guany o la pèrdua de les seves grans empreses. Ella, moderna Salomé, li tallaria el cap com a un Baptista i el besaria als llavis morts. El coronaria de roses, li faria pluja de pètals, el perfumaria amb el seu baf, i el regaria amb les seves llàgrimes mentre l'anirien enterrant... Però aquell home que seu a la seva vora és incapaç de cap gran empresa...» (p. 93). L'episodi que tots dos havien imaginat tan romàntic i sublim es transforma en grotesc. Tots dos tenen por l'un de l'altre, Ramon no para de sentir els sorolls del seu ventre, cau a terra i fins i tot es pela el nas, en una escena tan poc romàntica com els primers petons dels dos protagonistes de *Sóc una dona honrada?*, constipats i amb mocs i esternuts. Ella, que es considera santa i heroica, decideix no sotmetre's a un acte tan vil com l'adulteri i, finalment, reivindicarà la seva honradesa «indestructible», i se sentirà «més pura que flor de llessamí» (p. 101) en una defensa de l'honra similar a la de la primera novel·la de Rodoreda.

3.5. UNA PECULIAR UTILITZACIÓ DE LA *DIVINA COMÈDIA*

Rodoreda intensifica molt més el tractament del tema de l'amor que Trabal. Mentre que ell es limita a introduir certs elements de la retòrica de l'amor platònic, la metàfora del sol i la presentació de Fausta com un àngel,²³⁴ Rodoreda pren un text concret, la *Divina Comèdia*, i carrega molt més la paròdia

234. Trabal ha parodiat en altres obres la *Divina Comèdia*, però limitant-se a mencionar-la en un context insòlit i vulgar. Al capítol XIII de *Quo vadis, Sánchez?* escriu: «Organitzà unes representacions teatrals que s'haurien disputat tots els *music-halls* del món: culminà el prodigi en una representació de la *Divina Comèdia*, escenificada per un empresari que complia condemna per estafa, i amb els actors vestits de presidiari.»

d'aquest tipus de retòrica amorosa platònica, contraposant-la a una relació vulgar. Ramon Rampell és convertit en un nou Dant, i en diverses ocasions la seva situació s'expressa amb una metàfora de termes de la *Divina Comèdia*, com ara: «La seva vida matrimonial s'ha esclavissat, si no al paradís, tampoc a l'infern: ha quedat a mig aire, penjada al purgatori» (p. 14). En un altre moment Rodoreda parodia els versos inicials de l'obra, que són la citació anteposada al capítol IV de la novella («A la meitat del camí de la meua vida vaig trobar una selva obscura pel fet d'haver-me apartat del viarany recte», p. 41), aplicant-los per descriure la ridícula situació de Ramon rebutjat per l'estimada al *meublé*: «Ramon Rampell, enmig d'un bosc espès, d'una selva verge inexplorada, de quatre grapes aixeca el cap sorprès» (p. 101).

Però l'aspecte més parodiat és la divinització de la dona, la figura de la dona-àngel creada per Dant. La jove casada del cafè que llegeix novella rosa és concebuda per Ramon Rampell com una «verge», com una dona angelical: «aquella amada idealitzada a través dels seus cinquanta anys i del vidre verd de la seva fantasiosa fantasia, enfebrada amb deliris de voluptuositat» (p. 24). Ella serà, com Beatriu —i com Margarida—, un principi femení santificat. El procés d'idealització fa que la defineixi com «el cel, la glòria, els núvols, les estrelles i la lluna» (p. 27), un «àngel» que ha trasbalsat la seva existència, un «rostre de verge», i la venera com una imatge religiosa amb «el mateix fervor que l'havia envaït el dia llunyà de la seva primera comunió: / —Cel!...» (p. 27).

Dins aquest tipus de retòrica platònica que vol imitar la *Divina Comèdia*, la imatge de l'estrella tindrà un paper important, serà un element més per expressar la negació de l'ideal, de l'amor absolut. Mentre Ramon delira desitjant l'estimada: «Cel... Àngel... Vida... Glòria... Amor... Amor... Amor... Les sis. Aviat tocaran. Manca només una hora i mitja... Serà viure morint... Serà tenir una estrella... Un astre dels més rutilants, un sol que el deixarà encegat, que li farà cloure les parpelles» (p. 87). Unes hores més tard, al final de la novella, Ramon comprèn la impossibilitat d'aconseguir aquell ideal: «Dalt del cel, entre dos núvols, una estrella rutilant pampallugueja. No encén el llum. La claror el guia ran del balcó. / —Són altes —pensa—; ningú no les pot haver... —Resta encantat una estona, embadalit. Els núvols corren. Tapen l'estrella. Amb desencís s'apropa al llit» (p. 113).

A partir de la *Divina Comèdia* Rodoreda està parodiant la dona-àngel, un model literari que agradarà als nacionalismes del segle XIX, i un model de feminitat que arribarà fins al temps del Noucentisme. Serà la «dona blanca», en els termes emprats per Christina Dupláa, l'àngel i la verge, en contraposició a la dona negra o *femme fatale*.²³⁵ La dona blanca tindrà una presència impor-

235. Christina DUPLÁA, «Un repaso por el pensamiento androcéntrico», a *La voz testimonial en Montserrat Roig*, Barcelona, Icària, 1996, p. 68-83.

tant en la literatura i en el discurs nacionalista, que l'erigirà en símbol de la pàtria, en àngel de la llar, en model de virtut. És la Beatriu que Maragall analitzarà en el seu article «Beatriz»,²³⁶ on la defineix com «l'eterna dona no corporal», com una part del jo masculí externa a ell que serveix perquè l'home s'hi busqui. És «l'àngel de puresa», el tractament literari de la dona que Carles Riba enyorarà el 1932 en el text *Dante i la dona*.²³⁷ Rodoreda fa afrontar a aquesta figura literària unes situacions ben prosaïques i vulgars, i de caire ben poc platònic, com és una cita en un *meuble*.

3.6. *EL PARADÍS PERDUT* DE MILTON

Un altre dels grans poemes de la literatura universal, una altra de les grans obres, *El paradís perdut* de John Milton, inspirat també per un pensament platònic i profundament religiós, apareixerà transformat i en un context vulgar a *Un dia de la vida d'un home*. Es tracta d'un text connectat íntimament amb la Bíblia, que també serà un altre dels referents de la jove Rodoreda, que, tal com ja ha fet Trabal, parodiarà diversos episodis i personatges procedents d'aquest llibre.

L'obra de Milton, que havia estat un regal de l'avi a l'escriptora quan era una nena, ja ha aparegut en un episodi de *Del que hom no pot fugir*, precisament també relacionat amb el matrimoni.²³⁸ I *El paradís perdut* és la primera obra que apareix a *Un dia de la vida d'un home*, ja que el capítol primer va encapçalat per una breu citació d'*El paradís perdut*, igual que el segon i el desè capítol. Però no és John Milton qui signa aquests tres fragments, sinó George Milton, un actor còmic francès que, els darrers mesos de 1933, va aparèixer caricaturitzat a tots els diaris de Barcelona en el cartell publicitari de la pel·lícula *Por un beso* que es projectava en aquell moment.²³⁹ Un canvi de noms gens innocent que és el primer recurs còmic aplicat al solemne poeta.

Però al marge de noms, Rodoreda parodia l'amor sacralitzat, espiritualitzat a partir de la retòrica d'*El paradís perdut*. Els dos protagonistes esdevenen

236. Joan MARAGALL, «Beatriz», *Diario de Barcelona* (23 juliol 1911).

237. Conferència del 17 de desembre de 1932 a l'Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona, amb motiu de la inauguració d'una sala dedicada als papers sobre la traducció de la *Divina Comèdia* de Verdaguer i Callís. Publicada a Barcelona, Institut Gràfic Oliva de Vilanova, 1933.

238. Vegeu el capítol 5 de «*Del que hom no pot fugir*. Freud i el ruralisme», de la part quarta.

239. La pel·lícula *Por un beso* es projectava al Cinema Fantasio de Barcelona el desembre de 1933. George Milton apareixia a la premsa dibuixat com un home gras, amb un enorme cap calb i un cos diminut. (Vegeu l'article signat amb el pseudònim Close-Up «Per un petó», a la secció «Les estrenes», *La Veu de Catalunya*, 10 desembre 1933, p. 8.)

per moments uns curiosos Adam i Eva, i la metàfora del paradís és força constant en el muntatge mental de Ramon Rampell, com quan el narrador explica: «l'amor el mena agafat de la mà devers paradisos sense pomeres» (p. 71). O en aquesta escena: «Aquell dia s'havien acomiadat com un parell d'infeliços. 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 llarg el caminar» (p. 28). El paradís del qual ha estat expulsat, però, consisteix en una saleta presidida per un pot d'aigua i fulles d'eucaliptus que bullen damunt d'una estufa, un espai en el qual han tingut converses sobre els temes més banals i quotidians.

3.7. LA BÍBLIA I ELS CONCEPTES RELIGIOSOS

Com Francesc Trabal, com Joan Oliver i com Cèsar August Jordana en les seves primeres novel·les, Rodoreda parodia episodis i personatges bíblics. Per exemple, fa que la protagonista es vegi com una «moderna Salomé» i pretengui que Ramon Rampell provoqui «esfondrades estil Samsó». La jove escriptora ja ha tractat el tema religiós a *Sóc una dona honrada?* dos anys abans, com hem vist en el capítol dedicat a aquesta novel·la. En aquesta primera obra ha parlat, seriosament, del paper repressor de l'Església i de la moral catòlica en la vida de la dona, i, d'una manera més lúdica, ha situat alguns alts càrrecs del Vaticà en situacions lluny del celibat. I, com Trabal a *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, Rodoreda també parla de religió a *Un dia de la vida d'un home*. Ho fa amb un to de sàtira, de denúncia sobretot de la hipocresia del comportament de l'Església, i també de simple utilització lúdica i irreverent d'alguns dels seus elements de la doctrina o de la litúrgia. D'alguna manera Trabal intensifica la dedicació de Rodoreda al tema i sobretot li proporciona el recurs de la paròdia bíblica i l'humor irreverent amb la religió. En algun cas, copia fins i tot el recurs, com ara quan fa recordar a Ramon Rampell el sermó del capellà que el va casar, un sermó que prové directament del sermó de mossèn Jonàs i la monja Pasturadora de la novel·la de Trabal.

Rodoreda integra també dins la paròdia la retòrica i diversos elements de la religió. En primer lloc, Ramon sacralitza tant el seu amor per l'estimada que arriba a convertir-lo en una obra divina i arriba a sentir com Déu li parla: «I li semblà que Déu li deia: —Tira al dret! / I li semblà, aquell dia, que Déu la hi havia posada al davant». Ramon arriba a creure que el seu contacte és «sagrat», i que el taxi que els duu a la casa de cites és un «santuari». Fins i tot Ramon, per convèncer l'enamorada de la necessitat de la cita i de la grandesa del seu amor, li diu: «Pensa que Déu t'ha fet enamorar de mi... Aixeca't, be-

namada, que el paradís ens obre les portes... Els àngels hi canten un salm d'alliberament» (p. 100).

El tema de la religió destaca especialment en el capítol III, construït totalment a partir del llenguatge religiós, que serveix al narrador per construir tota mena de metàfores i comparacions. Rodoreda presenta un fort contrast entre el tema i el llenguatge del capítol. En aquest capítol Ramon Rampell dedica molts esforços a convèncer la seva estimada de la necessitat de concertar una trobada en una casa de cites, una trobada que s'intueix sexual, i el llenguatge amb el qual s'explica és gairebé tot de tipus religiós. El temps que ha passat Ramon abstenint-se de visitar l'estimada són quaranta dies, com la quaresma. El narrador parla de confessió, de misteris i de pecats. Ramon Rampell compara: «Em fong d'amor com un ciri del monument» (p. 36), i es pregunta: «Per què no baixaven en aquell moment quatre parets de dalt del cel?» (p. 37). No pensa, sinó que «desgranà, talment un rosari de grans incomputables, tots els neguits, totes les sofrences» (p. 37). És en aquest capítol que ella es creu santa, que Ramon creu parlar amb Déu, i en el qual compara consumir el seu amor amb una obra de misericòrdia: «Les obres de misericòrdia són catorze. Set de corporals. Les corporals són: donar menjar a qui té fam; donar de beure a qui té set; vestir els despullats, visitar els malalts i presos; recollir els pelegrins; rescatar els captius; enterrar els morts... Jo tinc fam d'amor, set d'amor, el meu cor està desabrigallat sense l'abrigall dels seus braços acollidorament amorosos... Sóc un malalt: visiti'm! Sóc un pelegrí... aculli'm! sóc un captiu: rescati'm! Sóc un mort si no m'escolta: escolti'm!», suplica Ramon Rampell a l'estimada (p. 37). El procés d'acostament sexual d'una banda i l'expressió religiosa de l'altra conflueixen al final del capítol: just quan ella accepta anar a la casa de cites amb Rampell el narrador diu: «A l'església de la parròquia, un escolanet que assajava d'aprendre llatí, digué, bo i tallant el ble d'un ciri: / —*Consumatum est*» (p. 39).

3.8. MÉS PARÒDIES DE LA LITERATURA UNIVERSAL I DE LA CATALANA

A *Un dia de la vida d'un home* tot és literatura, tot prové d'aquest àmbit. D'una banda, Rodoreda explota la paròdia de les grans obres de la literatura universal sacralitzades en els àmbits culturals més seriosos. I de l'altra explota el joc entre ficció i realitat plantejat per Trabal, la incorporació a la novel·la d'escriptors i obres reals, que continuarà ben present també a *Crim*. És a dir, Trabal proporciona a Rodoreda els recursos humorístics que li permeten seguir una via humorística que ella ja ha iniciat a *Sóc una dona honrada?* i en el periodisme satíric que ha fet a *Clarisme*.

Rodoreda evoluciona en la utilització de la literatura, gràcies a la influència de Trabal. Per exemple, mentre que la protagonista de *Sóc una dona hon-*

rada? afirma explícitament: «M'horroritzen els Otel·los», a *Un dia de la vida d'un home* construeix un joc de paraules a partir del *Hamlet* però sense citar-lo en cap moment. I ho fa en dues ocasions; la primera és al capítol VII quan parodia breument l'obra i fa dir a Ramon Rampell en un context ben vulgar la cèlebre frase de Shakespeare a la seva manera: «Som i tu no ets. Ni seràs encara que vulguis ésser. Qui vol ésser ja no és. / Aquests pensaments li feien efecte de sentències, i resolgué de no ésser ja que no era» (p. 71). La segona citació que fa referència a *Hamlet* és quan dubta si fer quedar el taxi esperant davant la casa de cites o acomiadar-lo, al capítol X: «Que vingui *Hamlet* a resoldre el problema. Aquí et voldria veure, esperit fet a tortures!...» (p. 94).

Shakespeare apareix sovint en l'obra d'aquesta època de Rodoreda, que durant tota la vida confessa ser-ne una gran lectora. Ja hem vist com era present a *Sóc una dona honrada?*, a *Del que hom no pot fugir* i a *Polèmica*, sempre per parlar dels grans amors i passions tràgiques. A *Un dia de la vida d'un home*, Rodoreda hi inclou tres citacions d'obres diferents al començament de tres capítols, a més de les referències humorístiques que acabem de veure: *Romeu i Julieta* (cap. III), *Macbeth* (cap. V) i *Les alegres casades de Windsor* (al cap. final).

La jove escriptora coneix bé els clàssics i les grans obres de la literatura universal, alguns perquè els ha llegit a casa des de ben petita, i d'altres que va coneixent de jove gràcies a les traduccions que van sorgint entre finals dels anys vint i principis dels trenta. I utilitza un bon nombre d'aquests clàssics per a les seves novel·les, com estem veient. A més de Shakespeare, també selecciona fragments d'altres grans escriptors per encapçalar els capítols sobre la història dels efectes d'una purga en un adulteri. Tria, a més dels tres fragments d'*El paradís perdut* de Milton, un de la *Divina Comèdia* de Dant, un d'Homer (cap. VI) —també utilitzarà Homer per qualificar l'heroisme i la dignitat èpica de Rampell, al capítol V—, un fragment del *Faust* de Goethe i un d'*El retrat de Dorian Gray* d'Oscar Wilde (cap. XI). Oscar Wilde, però, ja apareixerà molt abans, al primer capítol, i la seva obra serà una de les que contribuiran a que Ramon Rampell literaturitzi la seva vida: «Sense saber per què, de jove, havia llegit Oscar Wilde, i sense saber per què una frase sentenciosa ara recorda i el colpeix, *L'objecte de la vida és el desenrotllament propi. Realitzar la pròpia naturalesa: heus ací per què és ací baix cadascun de nosaltres*. Just! Ara se li fan els mots perfectament entenedors. Sí, senyor! Demà ell desenrotllarà la pròpia naturalesa» (p. 18).

Alguns cops, Rodoreda es limita simplement a camuflar títols dins la narració, títols d'obres i d'autors que estan d'actualitat, com ara Gide —considerat per alguns crítics conservadors una influència nefasta—, del qual introdueix un títol a la novel·la d'aquesta manera: «Quan eixia a fer passejades, que no s'esqueia gaire sovint, tots els vianants, sense excepció, eren assassins i mo-

neders falsos» (p. 42), en al·lusió a *Les faux monnayeurs*, una obra de 1925 que encara no s'havia traduït al català el 1934.

Altres vegades, l'autora tria escriptors catalans per parodiar, utilitzar en les descripcions o simplement jugar camuflant títols. Per a les citacions inicials de dos capítols tria fragments de dos autors importants per ella el 1933-1934, el seu professor de català i impulsor, Delfí Dalmau, del qual reproduceix un fragment del diàleg que mantenen tots dos dins de *Polèmica* (cap. VIII), i un dels autors que més admira en aquell moment, Sebastià Juan Arbó, del qual tria un petit text de *Notes d'un estudiant que va morir boig* (cap. VII), una novel·la que, com hem vist, va influenciar *Del que hom no pot fugir*. Resulta evident que Rodoreda utilitza tots els materials literaris que té a l'abast, que llegeix, que estan d'actualitat a la premsa, que admira, per construir les seves novel·les d'una manera gairebé simultània i amb diversos objectius.

En aquest gran retrat d'una època que és aquesta novel·la hi trobem una breu paròdia de les proses de *Gertrudis* de J. V. Foix (p. 46), un autor que també apareix sota el pseudònim de Fòcius que feia servir a la premsa (cap. II): «Què, els itineraris de Fòcius si el seu itinerari convergia en tres únics vèrtexs?» (p. 33). Hi trobem una sèrie d'autors que Rodoreda fa aparèixer a partir de titulars de diari: el seu admirat C. A. Jordana (p. 32), Prudenci (o Aurora?) Bertrana (p. 33) i Josep Maria de Sagarra, el novel·lista lligat a *El Be Negre*, al qual dedica aquesta notícia: «Necrològiques. Ressenya de la mort del conegut home de lletres que treballà en col·laboració amb Josep Maria de Sagarra» (p. 62). Un altre dels intel·lectuals famosos en l'època, Sebastià Gasch, també protagonitza l'actualitat dels diaris: «Al districte cinquè, en Gasch s'hi passeja» (p. 62), escriu Rodoreda en un to molt similar al que trobem a la secció humorística de *Clarisme*, on els escriptors i periodistes hi apareixen sovint caricaturitzats.²⁴⁰

240. Sebastià Gasch feia crítica de *music-hall*, i altres espectacles que es podien veure al districte cinquè, a *La Publicitat* i a *Mirador*. (Cf. Sebastià GASCH, *Barcelona, de nit*, Barcelona, Parsifal, 1997.) Gasch també és objecte de broma a la revista on col·labora Rodoreda: «—Calla, ara arriba En Gasch. Vols saludar-lo? / —Sí, home: t'ho agrairé. Adéu... Com està senyor Gasch? [...] / —És clar; i l'estiu què, com l'ha passat? / —Fent el *decoupage* d'un film que tindrà sentit comú: els artistes tindran sentit comú, l'anècdota tindrà sentit comú... En Busquets serà el protagonista. Quin xicot! Elegant, ben plantat... En Sindreu serà el traïdor que matarà el nen Utrillo i la protagonista femenina serà... aguantí's que ara caurà. / —No ho voldria pas. / —Per què? / Perquè tinc En Cabot darrera i li cauria al damunt. / —No el despertí però aguantí's: la protagonista femenina serà... l'Aurora Bertrana. Ballarà —ja l'està aprenent— l'hula-hula. Traslladarem aparells i artistes a Point-à-Pitre. Sota d'una palmera... / Està bé; gràcies senyor Gasch... / —Encara no he acabat... —fa sorpres. / —És que En Cabot se'm desperta i si sent això de la palmera... / —Què? / —Em demanarà coco. / —Doncs així, callo. Passiu-ho bé. / —Adéu-siau.» (Cf. «L'Anti-Be», *Clarisme*, núm. 2 (16 octubre 1933), p. 4.) I, anys més tard, Rodoreda encara en parla amb humor: «i en Gasch? En Gasch també és a París on dina i no sopa». (Carta a Anna Murià del 5 d'abril de 1940. Vegeu l'apartat 3.2 de la part segona, «L'atracció per l'humor. Rodoreda i el periodisme satíric».)

Altres autors formen part de metàfores i comparacions, com ara aquesta frase que l'estimada dirigeix a Rampell ja en plena trobada al *meublé*: «No em convenceràs ni que em recordis en Folch i Torres» (p. 97). I altres citacions són pur joc: «L'astrònom enganya la muller amb la constel·lació en pes: amb el sol, amb la lluna, amb els cirro-cúmul, i tots els núvols més o menys ben batejats, amb el cel, amb els eclipsis, [...] amb totes les estrelles de la Via Làctia, i l'enganya, ensems, amb la Cassiopea de Soldevila», diu referint-se al capítol XIII de la novel·la *Valentina* del seu admirat Carles Soldevila, publicada el 1933 i Premi Crexells d'aquell any (p. 46). Rodoreda ha entrevistat Soldevila per a *Clarisme* i ha elogiat vivament aquesta novel·la. Si tenim en compte que l'entrevista surt publicada el 30 de gener de 1934, deduïm que la conversa va tenir lloc mentre redactava *Un dia de la vida d'un home* i que aquest és un dels múltiples materials literaris que l'envolten que Rodoreda opta per aprofitar.

Un altre autor que Rodoreda admira profundament —especialment per *Laura a la ciutat dels sants*— i que entrevista durant la redacció de la seva novel·la (el desembre de 1933) és Miquel Llor, que el 1934 publica *L'oreig en el desert*, un altre títol amb el qual Rodoreda juga per construir una comparació: «Les quatre batallades li són un bàlsam refrigerador, un bany perfumat de favorita de païxà, l'oreig al desert de Miquel Llor, l'espera impacient dels reis carregats de joguines...» (p. 84).

3.9. L'ORIGEN DE *CRIM*

Encara dins el món literari —referent constant d'aquesta novel·la— Rodoreda inclou consideracions, sempre humorístiques, sobre el novel·lista, el crític i el poeta. El novel·lista i el crític no queden gaire ben parats en aquestes consideracions: «L'home de lletres enganya la muller amb la ploma, amb la tinta, amb el llapis [...] amb totes les protagonistes de totes les novel·les que llegeix i que, ben assimilades, creen en la seva imaginació un tipus nou i interessant; l'enganya amb la fervorosa admiració que sent pels grans mestres de la literatura, i no es plany si de cop la deixa per a endinsar-se amb el Dant i Virgili per les terboleses de l'infern i li enllumena les idees una Beatriu imaginària, que de fet és més real que les elegants castellanitzades i anglesades que passen pel passeig de Gràcia; l'enganya amb l'editor, amb el corrector de proves que li ha fet prendre la gran enrabiada en no corregir-li les faltes d'ortografia, ja que l'escriptor desconeix les de sintaxi», escriu Rodoreda alludint de nou a la *Divina Comèdia*, que tan present és a *Un dia de la vida d'un home*. I encara reserva un fragment per als crítics: «I la dona de l'escriptor està contenta quan els crítics, per amistat, fan bona crítica de la novel·la produïdora de la màxima infidelitat...» (p. 46). Finalment, associa el poeta a un romanticisme anacrònic i

tòpic i, el presenta còmicament: «També hi ha a la colla, el dolç Tomàs: poeta novell que parla, en els seus versos, de la lluna argentada, dels brillants de les estrelles, i no pot tenir més de dos mesos seguits la mateixa xicota ja que les mata a pessics» (p. 81). Aquestes consideracions humorístiques —i crítiques— sobre aquestes tres figures enllacen perfectament amb la caricatura del món cultural català que Rodoreda fa a *Crim*; de fet, en poden ser l'origen. Fins i tot és possible que Rodoreda ja hagués començar la redacció de *Crim*, publicada el 1936. Sigui com sigui, l'escriptora reprendrà àmpliament aquest tema i fins i tot crearà un novel·lista català boig que creu que és Goethe i Faust, continuant així la paròdia de l'obra d'*Un dia de la vida d'un home*.

Un altres dels punts que assenyalen la línia de continuïtat entre *Un dia de la vida d'un home* i *Crim* és la paròdia del gènere policíac que Rodoreda inicia al capítol IV. Aquest capítol està dedicat a les activitats detectivesques de la senyora Paus, un personatge que cada dia llegeix els successos més truculents a la premsa, que devora les novel·les policíiques i per això espanta la seva minyona, a la qual espia amb mètodes de detectiu.

3.10. EL CINEMA. LA PARÒDIA DE *ZOO IN BUDAPEST*

A més de la literatura, Mercè Rodoreda té un altre referent important: el cinema, un art que l'apassionarà tota la vida i que sovint influenciarà les seves novel·les. A *Un dia de la vida d'un home* hi trobem la paròdia d'una de les pel·lícules de l'època, *Zoo in Budapest*, i a més nombroses citacions d'actors i actrius, sovint utilitzats com a referent d'una comparació o per descriure algun personatge, una línia iniciada tímidament a *Sóc una dona honrada*?

Rodoreda contrasta la idealització que fan de la seva relació Ramon Rampell i la seva estimada amb una descripció de les seves activitats vulgars, com ara les seves passejades per Barcelona, uns recorreguts i unes distraccions prosaiques i fins i tot grotesques. Ells creuen que viuen una història romàntica mentre s'asseuen davant del port a contar barques de musclos: «un goig inefable, que els amarava de benaurança», segons ells. Ramon parla de «la mar», com els poetes, i el narrador descriu com els arriba «un gran perfum de sardina escabexada». Els protagonistes també passen per Montjuïc, on els atraquen, i després gaudeixen anant al zoològic, i és aquí on comença la paròdia de la pel·lícula, que apareix amb el títol modificat: *Orfes a Budapest* (p. 28), i serveix a Rodoreda per mostrar el caràcter sexual —animal— que en realitat hi ha a la base de la relació entre Ramon Rampell i l'estimada, per molt que ells la literaturitzin i la idealitzin.

Zoo in Budapest es va estrenar el 2 de novembre de 1933 al Cinema Fantasio de Barcelona, una estrena de la qual la premsa es va fer ressò tant amb

notícies²⁴¹ com amb anuncis. Rowland V. Lee va ser el director del film, protagonitzat per Loretta Jung i Gene Raymond i que narra la història d'amor entre un empleat del zoològic i una òrfena d'asil enmig de l'ambient del parc i d'una fugida de feres. Rodoreda també situa una història d'amor dins un parc zoològic i fa acabar els dos protagonistes en perfecta sintonia i amistat amb els animals. Primer, però, ens dóna una pista del referent cinematogràfic: «Ella ho acceptà de seguida plena d'illusió. Li vingueren al record escenes del film *Orfes de Budapest*: el parc ombriu; les fulles fines dels lliris d'aigua. Els dos enamorats dins del llac...» (p. 28 i 29). Després alterna la descripció dels animals i la seva conducta sexual desinhibida amb els pensaments de la parella i així el seu desig queda clarament animalitzat: «S'embadalien davant dels simis que s'amoixaven desvergonyidament als ulls dels miradors. S'amoixaven, com ells s'haurien amoixat si haguessin pogut. Quan l'espectacle s'aprofundia i el seu ressò aixecava tempestes fisiològiques abandonaven els simis, l'estesa de clofelles de cacauets i anaven a visitar les foques» (p. 30). El desig reprimit de la parella aflora i els animals els provoquen pensaments eròtics: «Els papagais violats i les cotorres ensopides els produïen visions enervants: mestisses llan-goroses de pell embrunida assegudes als genolls de guàrdies marines que les despullaven ardits» (p. 30). Al final, aconsegueixen una relació intensíssima amb els animals: «Cinc dies d'anar-hi i ja tota la fauna els era amiga: els lleons reumàtics, els tigres tristois, la pantera negra, els óssos bruts de serradures... [...]. La serp de cascavell repicava, els cocodrils es desemperesien, els calamarsos de l'aquàrium els donaven manyacs el Déu vós guard...» (p. 30).

Si bé *Zoo in Budapest* és la referència cinematogràfica més important, a *Un dia de la vida d'un home* també hi trobem més presència del cinema. La protagonista, per exemple, té tendència a comparar tots els homes amb actors: «S'havia casat perquè s'havia adonat que, fent-ho, tenia la vida assegurada, encara que volgués creure que ho feia perquè el promès s'assemblava a Reginald Denny,²⁴² i perquè li cantava cançons, quan estaven sols, amb arrepenjaments de tango malaltís» (p. 21). Quan veu Ramon Rampell li sembla «com una mena de Lewis Stone,²⁴³ augmentat de volum» (p. 25).

241. *Zoo in Budapest* (1933), dirigida per Rowland V. Lee i interpretada per Loretta Jung i Gene Raymond, s'estrenà el 2 de novembre al Cinema Fantasio de Barcelona. Cf. «C. G. Fantasio: *Orfes a Budapest*», *La Veu de Catalunya* (5 novembre 1933), p. 5.

242. Reginald Denny (1891-1967) era un actor britànic de físic atlètic que tenia un gran èxit com a còmic a Hollywood, on va arribar el 1919. Va intervenir en pel·lícules com *El traje de etiqueta* (1925), *Madame Satan* (1930) o *Cautivo del deseo* (1934).

243. Lewis Stone (1879-1950) era un actor nord-americà molt popular a partir de 1915, gràcies a pel·lícules com *El prisionero de Zenda* (1922), *Scaramouche* (1923) o *Gran Hotel* (1932), amb Greta Garbo. Cf. «Greta Garbo tal com la veu Lewis Stone», *La Veu de Catalunya* (2 novembre 1933), p. 6.

Oliver Hardy, el famós còmic que feia duo amb Stan Laurel, li serveix per descriure un personatge gras: «Arcadi, gros, colrat, amb aquelles galtes estil Hardy» (p. 82),²⁴⁴ i Marlene Dietrich, l'actriu que ja ha analitzat a «Vampirresses d'ahir i d'avui» i ha mencionat a *Sóc una dona honrada?*, li va bé per assimilar un personatge a la *femme fatale*, a la dona conquistadora sense pietat: «És un sàtir... és una Dietrich masculina», pensa l'estimada de Ramon Rampell (p. 96).²⁴⁵

4. ELS PERSONATGES D'UN DIA DE LA VIDA D'UN HOME. VISIÓ HUMORÍSTICA DELS UNIVERSOS FEMENÍ I MASCULÍ

Una paròdia com *Un dia de la vida d'un home* ens ofereix una galeria de personatges degradats i grotescos, una visió força negativa tant de l'home com de la dona, una denúncia de tot allò ridícul i vulgar que les persones duen a sobre, especialment les persones que idealitzen la vida a partir de la literatura. La primera novella de Rodoreda centrada en un personatge masculí, tot i que amb algunes característiques femenines, com hem vist, presenta un univers poblat per elements masculins caracteritzats essencialment per la seva propensió natural a l'adulteri. Un univers masculí que, com en les dues novel·les anteriors i en l'article «Coll de Nargó», té el cafè com a escenari natural de reunió i oci. Tot el grup d'homes que fan tertúlia al cafè amb Ramon Rampell són caricatures de diversos grups socials presentats només com a homes amb tendència als embolics sexuals. Per exemple, el gros Arcadi «que es glorieja de les seves freqüents visites als prostíbuls mentre l'escarràs de la muller li puja els fills plens de xacres» (p. 80), o «l'escanyolit i nyèbit Carles que fa vida de cabaret i pot explicar ben prolixament la biografia de totes les cupletistes i amb els ulls clucs dibuixa el teló de l'Edén Concert amb Eros i tot» (p. 80). I també: «Al gran Rimbau que ha de fugir pels balcons cada vegada que el marit de la conquesta de torn ha arribat al pis a hores inesperades i, per tant, intempestives» (p. 80).

En la caracterització d'aquest univers masculí Rodoreda es permet una ironia sobre el masclisme, en la mateixa línia que la que escriu a *Polèmica*. Després de presenciar un accident té lloc el següent comentari: «Hi ha una

244. Els còmics nord-americans Oliver Hardy i Stan Laurel, molt populars en l'època, protagonitzaven, amb Dennis King, *Fra Diàvolo*, estrenada a Barcelona el 29 de desembre de 1933 al Cinema Urquinaona.

245. L'actriu tornarà a sortir amb motiu d'una comparació: «Al vidre de la finestra veu el seu gest d'allargar el braç indolentment per donar el bitllet a l'empleat, talment una Dietrich d'estar per casa.» *Aloma*, p. 18.

senyora que es desmaia... Crideu un taxi! Porteu-la a la farmàcia... Què dimoni hi fan, les dones, pel carrer?» A «Estils», Rodoreda ha escrit, també irònicament, sobre les aspiracions de la dona moderna: «què la mena ara a voler treballar? Ganes de sobresortir? Ganes de ficar-se on no la demanen? Tan bonic que és la dona a casa i l'home al carrer. Crec que les dones no hauríem de sortir-ne de casa, no del carrer» (p. 317, annex 1).

Els homes del cafè presenten les visions masclistes que popularment han fet fortuna: la dona, o és mare o és un objecte sexual de mala reputació. «Res nois; la meua teoria és aqueixa: o ben... —aquí una paraula de les més gruixudes— o ben decents per si mai resolc de casar-me amb alguna, com és lògic, de les que figuren en la segona classificació...», diuen els tertulians del cafè (p. 85). I és que els homes del cafè voregen la misogínia, igual que un filòsof que Rodoreda introdueix breument a *Un dia de la vida d'un home* i tornarà a mencionar a *Crim* en el mateix context de menyspreu per la dona. Rodoreda, tan poc amant de la filosofia, com ha demostrat a «Estils», introdueix el famós filòsof del segle XIX en una tertúlia de cafè i escriu: «Ramon Rampell esguardava els amics des d'un setial d'honor. / —Totes són igual... Ja ho digué Schopenhauer: després que han servit, cap a sota del llit, hala!» (p. 31).

Però les dones no són caracteritzades més positivament que els homes a *Un dia de la vida d'un home*, on trobem des de la dona casada obsessionada pels deures domèstics —caricaturitzada a partir de la muller de Ramon, un monstre autoritari obsessionat per la neteja i el menjar— fins a la senyora Paus —obsessionada pels successos criminals i atemoridora de minyones— o la dona més moderna, fantasiosa i enlluernada totalment per la literatura, el cinema i la música més sentimentals —l'estimada de Ramon. Completa el panorama femení un altre tipus de dona moderna de moral més relaxada o *girl* de cabarets com l'Edèn Concert.

5. UN RECORREGUT LÚDIC PER LA BARCELONA DE 1933-1934

Com hem anat veient, en el fons, d'*Un dia de la vida d'un home* també en resulta un retrat humorístic d'una època i un recorregut lúdic per una ciutat, Barcelona. La jove Mercè Rodoreda devora la premsa de l'època i segueix l'actualitat tant política i social com literària i cinematogràfica. Després aprofita tot aquest material per fer literatura, per crear el seu univers literari, i així *Un dia de la vida d'un home* inclou fets ocorreguts entre la tardor de 1933 i el gener de 1934, fets com ara la mort del president Francesc Macià, l'accés de Lluís Companys al lideratge de la Generalitat, mítings polítics com el protagonitzat per Manuel Azaña durant la campanya per les eleccions municipals, enceses declaracions de la dreta espanyola més radical com ara Antonio Goi-

coechea o José Maria Albiñana, i referències a partits polítics com Esquerra Republicana o la Lliga Catalana. En l'àmbit social, Rodoreda es fa ressò de l'escapada de presos de la Model, del vaixell presó *Uruguai* i de la llei del divorci, entre altres temes; en l'àmbit internacional recull la notícia de l'incendi del parlament alemany i, en el terreny artístic, la polèmica sobre l'Exposició del Nu, que va donar lloc a un intens debat sobre l'art i la moral. I ja hem analitzat com també inclou notes d'actualitat literària i protagonistes d'algunes estrenes cinematogràfiques a Barcelona a la tardor de 1933.

La novel·la és la primera de Mercè Rodoreda ambientada a Barcelona després de dues novel·les rurals i, com hem vist, recorre la ciutat des de la catedral fins a Montjuïc passant pel Tibidabo, el parc zoològic, el port, la plaça d'Ardrià i el passeig de Gràcia, escenaris que no formen part de la memòria de Rodoreda, com en la postguerra, sinó que són el seu marc quotidià i pròxim.

6. LA RECEPCIÓ DE LA NOVEL·LA

Rafael Tasis²⁴⁶ fa una valoració molt positiva de la novel·la, una obra que considera «accessible i agradable a tota mena de públics —exceptuant-ne, naturalment, l'espècie de tasta-olletes descontents de tot—», i millor que les dues novel·les anteriors de Mercè Rodoreda. Tasis defineix l'estil com una «barreja d'humor una mica gruixut i de patetisme grotesc». En destaca el tractament del temps (és «una novel·la de les que en diríem cronometrada»), l'humor i l'estil («d'una gran empenta, pintoresca i brillant»). Valora el tema del desig d'adulteri de l'home madur, però no parla en cap moment de la paròdia del *Faust*. Estableix una connexió, suggerint una imitació, entre la novel·la de Rodoreda i una de «l'humorista Fernández Florez», que utilitza el mateix motiu dels sorolls intestinals per fer fracassar una cita amorosa, sense mencionar en cap moment l'obra de Trabal, que, com hem vist, ell havia ressenyat i desvalorat. Per Tasis «la novel·la és divertida», i subratlla l'estil de la jove escriptora: «Mercè Rodoreda explica aquesta història amb un estil d'una gran empenta, pintoresca i brillant, amb una naturalitat del llenguatge col·loquial i una vivacitat dels monòlegs que fan marxar la narració a un ritme ràpid i continuat. Ni excessos poètics o paisatgistes ni embolics psicològics es presenten per trencar les oracions.»

Cap altre crític es farà ressò de *Un dia de la vida d'un home*, sobre la qual aniran apareixent breus notes de tipus promocional més que analític, que simplement parlen d'èxit. És el cas d'aquesta apareguda a *L'Opinió* el 5 d'octu-

246. R. TASIS I MARCA, «Els llibres. Mercè Rodoreda. *Un dia de la vida d'un home*», *Mirador*, núm. 302 (24 octubre 1934).

bre, just abans de desaparèixer: «Fa pocs dies que ha sortit la novel·la de Mercè Rodoreda *Un dia de la vida d'un home* editada per les edicions Proa i ja sembla que s'està exhaurint. / *Un dia de la vida d'un home* (i quin dia! quina vida!) és una obra que ha estat molt discutida als medis literaris i ho va essent als medis familiars a mesura que la seva difusió fa el seu efecte. Tothom convé que es tracta d'una obra remarcable, reveladora d'una remarcable personalitat».

Un altre diari, *La Humanitat*, encara es fa ressò de la novel·la el 30 de juny de 1935 amb un breu comentari sense signar: «Amb aquest títol, que ens recorda el d'una petita obra mestra d'Stefan Xweig [sic], Mercè Rodoreda ha escrit la seva tercera novel·la. / De les dues anteriors no pot negar-se que hi ha, en general, un notable avenç: en l'estil, en la construcció, en el perfil dels personatges. No és, però, tot el que, segons sembla, podem esperar de Mercè Rodoreda. És bastant, ja que la trajectòria d'aquesta autora segueix una línia ascendent. A més a més, Mercè Rodoreda és jove. I això, quan hi ha entusiasme i ganes d'estudiar, és molt.»

IV. CRIM. L'EXPLOSIÓ DE L'HUMOR

CRIM: L'APARENÇA I LA REALITAT

Mercè Rodoreda publica la seva quarta novel·la a les Edicions de la Rosa dels Vents, dins la col·lecció «Quaderns Literaris» (número 123-124), l'agost de 1936.²⁴⁷ A diferència d'altres volums de la col·lecció, *Crim* no duu explícita la data completa de publicació i tan sols hi consta l'any. Però a partir de la datació d'alguns volums anteriors i posteriors, podem concloure que sortí al carrer la darrera setmana del mes d'agost, és a dir, poc després de l'inici de la Guerra Civil, en una edició que no pateix encara les conseqüències de la precarietat de mitjans que causa la guerra a les editorials, i que afectarà «Quaderns Literaris» a partir del mes d'octubre. De tota manera, *Crim* sí que patirà les conseqüències de la situació política en un altre aspecte, com veurem en parlar de la recepció.

L'única informació que tenim sobre la redacció de l'obra és la que Rodoreda va facilitar a Anna Maria Saludes en una ocasió. Una Rodoreda ja madu-

247. La novel·la tenia un format de 172 mm per 120 mm i costava 75 cèntims. *Quaderns Literaris* (1934-1938), que inicialment s'havia de titular *La Setmana Literària*, publica un total de 222 números. Fundada i dirigida per Josep Janés i Oliver, amb l'objectiu de continuar iniciatives com la «Biblioteca Popular» de *L'Avenç* i d'imitar altres col·leccions de novel·la estrangeres, com «La Petite Illustration» o «Novelas y Cuentos». La col·lecció passa per tres etapes i formats diferents, i a partir de l'estiu de 1936 el nom de l'editorial passarà a ser Edicions de la Rosa dels Vents, però es mantindrà l'antic com a títol de la col·lecció i es continuarà l'antiga numeració. Amb el subtítol de «Novelles i Novellistes», durà a terme una àmplia tasca de divulgació literària editant un gran ventall d'autors de tendències molt diverses i alternant la traducció amb la producció autòctona. Des de grans autors estrangers (Goethe, Balzac, Flaubert, Stendhal, Poe, Tolstoi, Wilde...) fins a novellistes catalans que ja compten amb un cert reconeixement (Esclasans, Coromines, Ruyra, Maseres, Casellas, Llor, Arbó, Soldevila, Vernet) o joves autors encara desconeguts i que inicien la seva carrera literària (Calders, Espriu, Rodoreda...).

ra, i que es desentenia absolutament de les obres de preguerra, va dir pejorativament i traient importància al tema, sobre el qual no volia parlar, que havia començat a redactar *Crim* «un dia que tenia la grip».²⁴⁸ És evident, però, que la redacció de la novel·la va ser ràpida, més aviat escrita «a raig» en un intent de fer humor sobre molts temes, i la revisió abans de la publicació fou mínima, com evidencien una sèrie de detalls: la confusió repetida entre els noms d'alguns personatges (Marià Frena, Xavier Corrua, Vessex Boy); oblots inexplícables en la trama argumental: al capítol IX oblida l'escorcoll de Vessex Boy sense justificar-ho (com fa amb l'exclusió de Serra i Martell de l'interrogatori al capítol XX); múltiples repeticions lingüístiques, de girs o expressions, de comparacions, o la similitud en les descripcions de certs personatges femenins (Rut, Semíramis, Lady Body).

La primera notícia que tenim de *Crim* és un anunci que la defineix tot combinant dos termes molt significatius: «En el vinent volum: CRIM per MERCÈ RODOREDA. Una divertida novel·la d'humor i d'intriga».²⁴⁹ L'autora ens ofereix una segona definició al pròleg: «Avui oferim al públic *Crim* paròdia de novel·la policíaca, mena de centpeus, sense cap ni peus, on l'autor ha cercat només de divertir i atabalar. Si ho ha aconseguit ha reeixit.» Ara bé, Rodoreda, amb el seu sentit de l'humor habitual, també ha dit al pròleg de *Sóc una dona honrada?*: «Dic el que no penso i penso el que no dic. Però al capdavall sempre dic el que he pensat sense pensar que ho he dit.» I, després de la lectura de *Crim*, se'ns fa difícil creure que només som davant d'una paròdia del gènere policíac, i sospitem fermament que Rodoreda està encobrint un altre objectiu. Se'ns obre una altra possibilitat d'interpretació quan al final de la novel·la —una posició estratègica, sens dubte—, amb un gest metaliterari i a través d'un dels personatges, trobem una altra definició: la de Xavier Corrua, que proposa a Marià Frena el tema, el to i la tècnica (que té alguna cosa de cinematogràfica) que ha d'utilitzar per narrar en una novel·la els fets que acaben de passar. La trobem, i no per casualitat, a l'últim fragment de la novel·la:

Esplèndid! —exclama Xavier entusiasmada. Això és saber viure. Ja ho veig. Tots. Hi sortirem tots. Hauries de fer que tingués un ritme boig. Començar per l'acabament. Acabar pel mig i que no tingués final. Barrejar situacions. Actuar de càmera fotogràfica. De la teulada de la casa caure al jardí. Del saló a l'ànima d'un dels protagonistes i d'aquesta a descriure la pluja que farà horrible la nit. Podries parlar del món, de la vida... pintar diversitat de caràcters, fer ressaltar rauxes, afeccions, ridiculeses... Serà mag-

248. Conversa amb Anna Maria Saludes, 24 de maig de 1995.

249. Lluís CAPDEVILA, «La bella i el monstre», *Quaderns Literaris*, núm. 122, p. 4.

nífic. La millor que hauràs escrit. T'aconsello que t'esforcis a fer una cosa nova... res de tòpics: original, forta, impressionant. Pots fer-ho. Tens talent. No et deixis decaure. Jo t'ajudaré. El present és falaguer, com un amor novençà. Riure de tot i no t'endinsis en cabòries. Quin llibre!... Cobera verda, llom daurat, lletres negres... Fes que sigui atrevit. No hi planyis substància...

Marià, amicalment, posa el braç a l'espatlla de Xavier.

—Fort? Impressionant? Atrevit? No siguis criatura... què vols que escrigui de tot això que dius, si existeix la Bíblia?

I se'n van.

I és que entre l'aparença que Rodoreda dóna a *Crim* —la d'una paròdia de novel·la policíaca— i la realitat, el veritable objectiu i tema de la novel·la, hi ha molta distància. Dos elements, l'humor i el tema detectivesc, actuen com a màscares que oculten la veritable *intentio operis* de Rodoreda: la caricatura de la societat i de la cultura catalanes i l'expressió lúdica de la seva teoria literària. A *Polèmica* ja ens adonem de l'aversion de l'autora envers l'anàlisi seriosa i la teorització i veiem que es decanta per la desmitificació i l'expressió del seu pensament a través de la via de l'humor. *Crim* és el millor exemple d'aquesta actitud i el millor mitjà per conèixer la teoria literària i la visió del món de Mercè Rodoreda els anys trenta.

Crim és una novel·la que conté elements de les tres anteriors, uns elements que l'autora potencia i porta fins al límit. Els personatges arquetípics esbossats a *Sóc una dona honrada?* i el tema detectivesc introduït lleument a *Un dia de la vida d'un home* conflueixen a *Crim*, una novel·la que com totes les altres presenta un xoc entre la idealització produïda per la literatura i la realitat, i com les altres nega constantment la possibilitat de felicitat a partir de l'amor. Com *Un dia de la vida d'un home*, *Crim* parteix de la paròdia, en aquest cas de tot un gènere, i com la tercera novel·la inclou paròdies secundàries, caricatures del context cultural, de la societat, i també inclou jocs lingüístics i bromes amb autors i obres. A més a més, intensifica els elements històrics, mitològics i d'història de l'art apuntats a *Sóc una dona honrada?* I, encara més, *Crim* és una novel·la que dóna molt de protagonisme a l'ofici d'escriure i tot allò que l'envolta, polèmiques literàries incloses. Fa la impressió que Mercè Rodoreda escriu aquesta novel·la com un gran divertiment, potser una distracció i una distensió d'una humorista, mentre escriu *Aloma*, una novel·la que té acabada el 1936, segons ens explica al pròleg de *Crim*. I hi aboca tot allò relacionat amb la literatura que llegeix, que aprèn, que escriu, tot allò relacionat amb els escriptors que ha entrevistat, amb les notícies i els debats que surten a la premsa; tot allò que l'envolta, en definitiva, del món i del moment cultural al qual pertany. I així, *Crim* és converteix en una gran explosió de l'humor, de tots els temes i tots els recursos utilitzats fins aleshores per la jove escriptora.

1. EL GÈNERE POLICÍAC A CATALUNYA

Des de les primeres línies del pròleg, observem la voluntat de Mercè Rodoreda d'inscriure *Crim* dins d'un gènere concret: el policíac, servint-se de la citació de diverses lectures de formació que s'inscriuen dins d'aquest o bé dins del gènere d'aventures. Al costat d'autors com Zola —del qual diu haver llegit *El pecado del abate Mouret*—, com Shakespeare —menciona Hamlet— o com Sudermann —«algun llibre de Sudermann»—, la jove escriptora enumera lectures de col·leccions de novel·la popular, algunes de novel·la de quiosc en l'època. Des del romàntic Víctor Hugo —*Han d'Islàndia*— fins a novel·les de gènere policíac i d'aventures: *Lord Lister, el ladrón de guante blanco*, *La pradera tenebrosa*, *Raffles*, *Sherlock Holmes* i *Aventuras de Louis de Rougemont*.

A més, en el mateix pròleg de *Crim* és prou explícita en la definició de la seva novel·la, que qualifica de «paròdia de novel·la policíaca, mena de cent-peus, sense cap ni peus, on l'autor ha cercat de divertir i atabalar». Per tant, el 1936, l'autora ens vol presentar una deformació humorística d'un gènere literari ja consolidat i conegut pel públic català.

El 1936 el gènere policíac, centrat en el tractament de la investigació i resolució d'un fet criminal i considerat un gènere popular o de consum, només comptava amb un segle de vida. Es tractava d'un gènere l'evolució històrica del qual havia estat sempre dirigida per la cultura anglosaxona, i que havia desenvolupat dos grans subgèneres: la *detective novel* i el *roman noir*. El primer, que és el parodiat per Rodoreda, creat per Edgar Allan Poe i consolidat per Arthur Conan Doyle, fou el predominant fins a la dècada dels quaranta. En aquest tipus d'obres la resolució de l'enigma amb mitjans racionals i científics, la deducció, centren l'interès de la novel·la o la narració, on el fenomen del crim és tractat com un joc estètic i el misteri i l'enginy són la clau de l'obra artística. En l'aspecte tècnic, Todorov caracteritza la novel·la policíaca clàssica per la superposició de dos plans temporals corresponents a les dues històries narrades: una primera història del crim, absent, que acaba on comença la història de la investigació del crim, realitzada pel detectiu, la qual progressivament va deixant al descobert la primera fins a arribar a la solució del misteri. Estructuralment, es caracteritza per seguir uns esquemes rígids i fixats, pel seu formalisme i artificialitat, que afecten els personatges, l'ambient i el desenvolupament dels temes. Des d'un punt de vista ideològic, la crítica ha assenyalat que la novel·la policíaca clàssica suposa l'adhesió a la llei i l'ordre establerts alhora que una confiança en la raó com a mètode ordenador de la realitat, postura moral conservadora que protegeix l'estructura social burgesa. Però aquest pla ètic no és el primordial, sinó que està totalment al servei del joc estètic, el deductiu, que és l'element central de la novel·la.

Després de la Primera Guerra Mundial, el gènere es troba totalment consolidat i la seva popularitat és molt gran. Les col·leccions populars inclouen relats policíacs al costat de novella d'aventures i novella rosa i el desprestigi del gènere entre els cercles cultes augmenta. D'altra banda, durant els anys vint i trenta els seguidors de Conan Doyle (D. Sayers, A. Christie, S. S. Van Dine) van centrant cada cop més la seva atenció en l'enigma i es van desentenant de l'acció, fins al punt que s'arriba a una exageració d'aquest aspecte i a una artificiositat i un formalisme extrems. Es funda el Detection Club anglès i s'intenta fer recopilacions de regles policiaques (S. S. Van Dine, per exemple). La màxima estilització de la novel·la enigma, la depuració màxima del joc del trencaclosques, el *fair-play*, tenen com a conseqüència la uniformitat i la monotonia. Arriba l'esgotament i es fa necessària una renovació. Sorgeixen les paròdies sobre els patrons i les repeticions del gènere.

1.1. L'ENTRADA DEL GÈNERE

Catalunya no va ser aliena al fenomen de difusió i popularització de la literatura policíaca. En una primera etapa, es va difondre en mitjans populars, es va publicar per entregues en col·leccions vinculades a diaris i revistes i els traductors van ser, en general, escriptors de segona o tercera fila. La primera traducció data del 1876, quan el *Diari Català* de Valentí Almirall publica Edgar Allan Poe, un autor molt valorat: *L'home girafa - Lo gat negre - Lo corb. Novel·les escullidas de Edgar Allan Poe y de Bret Harte: Literatura Nort-Americana*.²⁵⁰

Durant la primera dècada del segle xx Conan Doyle serà l'autor més conegut, i els seus relats apareixeran traduïts a Catalunya pocs anys després de la seva publicació en revistes britàniques els anys noranta. No seria cap exageració definir el 1908 com «l'any de Sherlock Holmes», per la quantitat d'edicions i representacions teatrals que tenen lloc i per l'acollida fervorosa del públic lector i espectador.²⁵¹ Les diferents publicacions de Bartomeu Baxarias, la revista *De Tots Colors* i les col·leccions vinculades a aquesta seran el vehicle de difusió.²⁵² L'altre mitjà que va contribuir a la popularització de la

250. Tip. La Academia, 1876, coll. «Biblioteca del Diari Català».

251. Abans, però, trobem una primera traducció relacionable amb el gènere, a *De Tots Colors*: «L'art dels detectives moderns», en la qual Narcís Oller tradueix un article francès de Mr. Romme que parla dels nous mètodes tècnics i científics de la policia francesa. Vegeu Narcís OLLER, «L'art dels detectives moderns», *De Tots Colors*, núm. 1 (1908), p. 611-614.

252. El 1908 la revista *De Tots Colors* inicia la publicació de relats de Conan Doyle, que ja han estat inclosos en el volum *Els mestres contistes*, publicat el 1908 per la «Biblioteca De Tots Colors». Els mesos de juny i juliol apareix: *El mocador tacat: Aventura de Sherlock Holmes contada pel Doctor Watson, ex-metge major de l'Exèrcit anglès, per Sir Arthur Conan Doyle*, traduï-

literatura policíaca a Catalunya, personificada gairebé exclusivament per Sherlock Holmes, va ser el teatre.²⁵³

Els anys vint i trenta la literatura policíaca passa de la publicació per entregues a la publicació en volum, i, com tota la literatura de masses, es difondrà sobretot a partir de les traduccions castellanès. Aquest fet es podria interpretar com la conseqüència d'un criteri de selecció de les traduccions molt elitista per part de les editorials catalanes, però el cert és que la novel·la en català no ha arribat al mercat de consum com hi han arribat les revistes satíriques o el teatre, i les col·leccions de novel·la popular en català no són rendibles. Els editors catalans, al contrari del que havia fet l'empresa de Baxarias a principis de segle,

da al català per Salvador Vilaregut. Al cap de dues setmanes d'haver finalitzat aquest relat es comença a publicar *Els sis Napoleons*, traduït per ATXA, i s'anuncia l'inici de la publicació de «Literatura Sensacional». Aquesta darrera col·lecció és presentada com «una interessantíssima col·lecció de les més celebrades aventures de el Detective Sherlock Holmes», i publicarà per entregues trenta-una històries de Conan Doyle i una de W. Collins. Segons sembla, enmig de l'allau d'edicions de relats de Sherlock Holmes hi havia falsificacions i tot, com s'encarreguen d'aclarir des de *De Tots Colors*, alhora que fan una gran publicitat de la col·lecció «Literatura Sensacional».

253. El 1908 s'estrenà l'obra *Detective Sherlock Holmes*, una adaptació catalana de Salvador Vilaregut de la de William Gillette i Pierre Decoucelle basada en els relats de Conan Doyle. El Teatre Principal fou l'escenari escollit i fou interpretada pels actors Enric Jiménez i Maria Morera. L'acollida sembla que fou excepcional; al maig *De Tots Colors* en parlava en aquests termes: «El *Detective Sherlock Holmes* haurà estat l'èxit de la present temporada al Principal [...]. Les aventures més o menys inversemblants del *detective* han estat seguides amb gran interès, discutides apassionadament i celebrades amb entusiasme...» (*De Tots Colors*, núm. 18 (1 maig 1908)). El mes de juny encara es parlava de l'obra en l'apartat teatral de la revista: «[...] despertà gran interès del nostre públic, com va demostrar-ho omplint el teatre per tots cantons (cosa que mai s'aconsegueix en dia feiner)» (*De Tots Colors*, núm. 25 (19 juny 1908)). L'actor Enric Jiménez adquirí gran popularitat amb el paper del detectiu i és elogiat en aquests termes: «La interessantíssima interpretació de l'universal Sherlock Holmes, que tantes ovacions li ha valgut darrerament» (*De Tots Colors*, núm. 26 (26 juny 1908)). Segons informa la mateixa publicació, el Teatre Principal promogué l'estrena d'altres obres policíacues. Al juliol se'n anuncia per la temporada d'hivern: «També la dita empresa té l'intent de donar a conèixer en la vinenta temporada, el sensacional drama en quatre actes, extret de l'escriptor italià Silvano d'Arbono, d'una de les més suggestives novel·les de Conan Doyle. Aquest drama porta el títol de *El gos de Baskerville*, i és protagonista en el mateix, el detective Sherlock Holmes. Calculin els nostres llegidors, amb quin interès deurà ser esperada pel públic l'esmentada estrena» (*De Tots Colors*, núm. 30 (24 juliol 1908)). D'altra banda, el personatge de Conan Doyle també fou objecte d'una auca, que és anunciada així a la revista: «El festiu poeta Albert Llanas i el graciós dibuixant Picarol, han fet i posat en venda l'auca *Detective Sherlock Holmes* que com és natural resulta molt graciosa i eixerida» (*De Tots Colors*, núm. 24 (12 juny 1908)). Obres basades en les d'Ernest William Hornung i E. A. Poe també ocupen la cartellera teatral del mateix any. Al maig, al Teatre El Dorado s'estrenà *Raffles*, qualificada com a «melodrama emocionant», i al juliol s'estrena al Teatre Novetats *Raffles o el bandido elegante*, l'acollida de la qual, però, malgrat ser bona, és descrita en uns termes molt més moderats que la de les obres de Sherlock Holmes. D'altra banda, el 22 de maig s'havia estrenat al Teatre Romea *El cor delator*, obra que l'agost d'aquell any edità Baxarias, traduïda per Albert Torrelles.

es decanten només per la traducció d'autors de prestigi reconegut al marge de la seva literatura policíaca i editen traduccions fetes per traductors d'elit com Riba, Carner, Jordana..., que tradueixen Poe, Chesterton, etc., mentre que les editorials castellanques, en esclatar el *boom* de les col·leccions de novel·la policíaca, tradueixen tots els autors estrangers. Poe compta amb un traductor de luxe, Carles Riba, que arriba per la via poètica —coneix Baudelaire— a la traducció de la narrativa, que no tradueix per policíaca sinó perquè és de Poe.²⁵⁴ L'obra policíaca de Chesterton, molt valorat entre els cercles cultes en el seu vessant d'escriptor catòlic i filosòfic, també va ser traduïda.²⁵⁵

Paral·lelament, la indústria editorial barcelonina que editava en castellà difonia molts més autors i tendències del gènere policíac. A finals del segle XIX, ho feien diaris com el *Diario de Barcelona*, *El Día Gráfico* i el *Diario Mercantil*, entre d'altres, a través del fulletó. I, a partir de la segona dècada del segle XX, començaran a proliferar les col·leccions de novel·la policíaca que editaran tota mena d'autors estrangers. Les editorials inclouen en els seus catàlegs relats criminals barrejats amb les novel·les d'aventures i sentimentals.²⁵⁶

254. Entre el 1915 i el 1916 tradueix *Històries extraordinàries*; el 1918, *Els assassinats del carrer Morgue*, i el 1928, *El cor delator*. Poe també serà publicat en la col·lecció popular «La Novella Estrangera»: *El gat negre*, *El cas de M. Valdemar*, *La caiguda de la casa Usher*, *El retrat oval* i *La màscara de la mort roja*.

255. Chesterton, que va visitar Barcelona el 1926, apareix molt sovint a la premsa catalana, difós per Josep M. Junoy a través de *La Nova Revista* i per C. A. Jordana a *La Publicitat*; Pau Romeva tradueix *L'home que fou dijous* (coll. «Quaderns Literaris», 1936) i Jordana, profund coneixedor de la literatura britànica, *El cinc d'espases*. D'altra banda, Jordana també tradueix una novel·la de gènere de Mark Twain per al públic infantil: *Tom Sawyer, detectiu* (Barcelona, L'Arc de Barà, 1929, i Barcelona, 1934, coll. «Quaderns Literaris», núm. 38).

256. Entre el 1909 i el 1910, l'Editorial Sopena treu al mercat la col·lecció «La Novela Moderna», dedicada exclusivament als relats policíacs d'autors britànics, la primera especialitzada en temes criminals. Sopena publicarà també sèries de novel·les d'aventures: seixanta-tres novel·les de Nick Carter, a partir de 1921. L'Editorial F. Granada traurà al mercat una sèrie de quatre novel·les de Hornung, el 1911, i l'Editorial Gallach cinc novel·les de la sèrie Fantomas, entre el 1914 i el 1915. A finals dels anys vint i principis dels trenta, la proliferació de les col·leccions que combinen la novel·la d'aventures i la policíaca augmenten progressivament. Així, trobem la col·lecció d'Editorial Juventud «Colección Aventura» (1928), la sèrie «Ediciones Especiales de la Novela de Aventuras» (1928) d'Ediciones Iberia, que tradueix entre d'altres quatre volums de *Raffles* de Hornung (un dels títols citats per Rodoreda al pròleg de *Crim*) i de Sax Rohmer. En la dècada dels anys trenta, es produeix un augment de l'edició d'aquest tipus de novel·les a Espanya, on el gènere es consolida. El 1930 l'Editorial Juventud llança al mercat la «Colección Fama», que publica: Edgar Wallace, un dels autors més difosos en l'època, J. S. Fletcher, Rufus King, Mary Roberts Rinehard... El mateix any, l'Editorial Cervantes inicia l'edició de les obres completes d'E. Ph. Oppenheim; el 1933 l'Editorial Juventud treu una sèrie especial de Leslie Charteris. I l'Editorial Molino, creada recentment, dedicada íntegrament a la publicació de gèneres populars i infantils, treu al mercat la «Colección Biblioteca de Oro», que durarà fins al 1936 i a partir del 1934 publicarà de forma massiva l'obra d'Agatha Christie.

1.2. LA MANCA DE PRODUCCIÓ AUTÒCTONA

La producció de literatura policíaca en català és molt petita en el període que va des del 1876 fins al 1936. Buscant entre les col·leccions populars, tant de novel·la com de teatre, trobem una sèrie de títols que tangencialment poden relacionar-se o incloure's, amb molts matisos, dins el gènere policíac, però que no tenen totes les seves característiques. Podem parlar, per tant, d'una sèrie d'aproximacions al gènere, però no d'una tradició catalana de novel·la o teatre policíacs. L'excepció dins d'aquest panorama seria *El collar de la Núria* de C. A. Jordana,²⁵⁷ la primera i única novel·la policíaca catalana fins al 1936 tot i que amb alguns matisos, com ha assenyalat Maria Campillo,²⁵⁸ i el referent immediat de Rodoreda a l'hora d'escriure *Crim*.

Les aproximacions mencionades tenen escassa qualitat literària, estan signades generalment per autors secundaris i apareixen en col·leccions populars com ara «La Novella Nova», «La Novella d'Ara», «La Novella Nostra», «Quaderns Literaris» o l'Editorial Mentora.²⁵⁹ En l'apartat teatral, «L'Escena Catalana» (1906-1913 i 1918-1935), dirigida per Salvador Bonavia, també publicarà alguna obra del gènere com ara *El bon lladre* (1910) de Bonavia, una comèdia d'embolics que parodia la resolució d'un robatori. El 1927 Josep Maria de Sagarra estrena i publica *L'assassinat de la senyora Abril*. Finalment, Francesc Trabal també va fer algunes aproximacions esporàdiques al gènere policíac: la primera és una narració de 1929: *Deliri de grandeses*,²⁶⁰ una mena de paròdia del sensacionalisme de la premsa en publicar els successos criminals i l'èxit de públic lector que aquests tenen. La segona de les aproximacions, que només té categoria de temptativa, és dubtosament creïble ja que ens és facilitada el 1932 per *El Be Negre*. Es tracta d'un presumpte projecte teatral de Trabal, segurament una broma sense fonament real difosa pel setmanari satíric amb la següent nota: «Francesc Trabal (el de Sabadell) prepara

257. C. A. JORDANA, *El collar de la Núria*, Barcelona, Mentora, 1927.

258. Cf. Maria CAMPILLO, *Cèsar August Jordana i la seva obra*.

259. La primera d'aquestes aproximacions és una obra del segle XIX, que es reedita els anys trenta, *L'ull acusador* d'A. Careta i Vidal (1935, coll. «Quaderns Literaris», núm. 83). La llista continua amb: *L'assassí i el complice*, de Josep Maria Mustieles (1924, coll. «La Novella d'Ara»); *El lladre enamorat*, del periodista Miquel Duran (s. a., coll. «La Novella Nostra»); *El crim de Pere Darnell*, una breu novel·la de Joan Puig i Ferrer (s. a., coll. «La Novella Nostra», núm. 1), i *La meua mort*, de M. Poal Aregall (1924, coll. «La Novella d'Ara»). En la mateixa línia d'aproximació al gènere hi podem incloure: *Com vaig assassinar Georgina*, de Domènec Guansé (Llibreria Catalònia, 1930), que s'acosta més a la novel·la negra que no pas a la deductiva, i *Variacions sobre el crim: Tres històries morals*, de Lluís Palzón (1936, coll. «Quaderns Literaris»).

260. Francesc TRABAL, «Deliri de grandeses», *Mirador*, núm. 38 (17 setembre 1929), p. 4.

un drama policíac amb il·lustracions musicals del malaguanyat crític musical senyor Brenat i Sopant» (crític teatral d'*El Noticiero Universal*).²⁶¹

L'única adaptació catalana de gènere detectivesc, amb les estructures i els elements bàsics del gènere, no la trobem fins al 1927: *El Collar de la Núria*, de C. A. Jordana, una imitació mimètica, amb certes dosis d'ironia, del subgènere deductiu britànic, que analitzarem més tard com a referent de *Crim*. El repàs del gènere en el període 1876-1936 acaba amb la paròdia de Rodoreda, una paròdia que, com veurem, emmascara altres objectius, igualment humorístics. I la producció autòctona de gènere policíac no arribarà fins a la postguerra gràcies a l'obra de Rafael Tasis i de Manuel de Pedrolo, ja dins el subgènere de la novella negra, i no es consolidarà fins als anys setanta i vuitanta.

El cert és que el 1936 no existeix una tradició de literatura policíaca en català. Les traduccions han aconseguit per al gènere policíac un públic nombrós i entusiasta, però el gènere no arrela en els escriptors catalans, no existeixen ni professionals de la literatura de quiosc, ni autors de prestigi que s'encarin amb els detectius. Alguns escriptors importants com Carles Riba, J. Carner o C. A. Jordana tradueixen obres però d'autors que tenen un prestigi al marge del gènere policíac, i l'únic novellista que pretén adaptar-lo al català és el darrer. La manca de tradició de literatura policíaca deductiva, de la línia racionalista clàssica, és una manca compartida amb la literatura espanyola,²⁶² i les causes d'aquest fenomen cal buscar-les en diversos factors literaris, socials, polítics i econòmics. Entre els literaris, destaca el desprestigi del gènere entre els cercles cultes que Tasis reafirma quan diu: «Una rutina editorial, que sembla de molt mal contradir, ha fet que, a casa nostra, la novella policíaca es presentés usualment com un gènere menor.»²⁶³ D'altra banda, és vist com un gènere estranger, anglosaxó per excel·lència i difícil de trasplantar. Adaptar-lo a la realitat del país hauria semblat ridícul. Per això totes les novel·les policíacques d'aquí tenen elements britànics en l'ambientació i els personatges. Com passa molt sovint amb la cultura de masses, Catalunya i la resta de l'Estat espanyol i altres països es converteixen en una colònia cultural dels països an-

261. *El Be Negre*, núm. 60 (9 agost 1932).

262. Vázquez de Parga, parlant de la història del gènere a Espanya, afirma: «No puede hablarse propiamente de novela policíaca española, pero sí de novelas de autores españoles escritas en castellano que pertenecen al género policial.» La producció en castellà començà amb novel·les sobre crims presumptament verídics, com *El crimen de la calle Montcada* (1866), obres socials i tècniques sobre criminologia i memòries de caps de policia. Però «la escasez de la novela criminal autóctona española nunca despertó el fervor del público por alguno de sus personajes, ninguno de los cuales, llegó a alcanzar visos de mitificación» (vegeu S. VÁZQUEZ DE PARGA, *La novela policíaca en España*, Barcelona, Plaza y Janés, 1993).

263. Rafael Tasis, «Ètica i estètica de la novella policíaca», *Quart Creixent*, núm. 2 (1957), p. 13-15.

glosaxons, imiten els seus models i no hi aporten característiques pròpies. Els autors catalans són conscients d'aquest fet, com demostra l'afirmació sobre la literatura políciaca que trobem dins *Variacions sobre el crim* de Lluís Palazón: «aquestes novel·les que els anglesos escriuen per a l'exportació».²⁶⁴

1.3. LA NECESSITAT DE NOVEL·LA DE GÈNERE PER NORMALITZAR LA CULTURA

A mitjan anys trenta, un sector de la crítica catalana, integrat per figures que són protagonistes de la implantació del gènere a Catalunya (C. A. Jordana, Domènec Guansé i Rafael Tasis), defensarà el gènere i en reclamarà l'adaptació com una eina normalitzadora de la literatura catalana. Jordana dedica, com a mínim, dos articles a la defensa i difusió de la literatura policíaca el juny de 1934. El primer, «Excursions literàries. Edgar Allan Poe»,²⁶⁵ és un elogi i una repassada tant de l'obra de Poe, únicament en qualitat de creador de la «novel·la científica» i la «policíaca», com de les traduccions que n'ha fet Carles Riba. Uns dies més tard, l'autor d'*El collar de la Núria* escriu un article més combatiu: «La literatura detectivesca», en el qual defensa fermament el gènere, oposant-se al desprestigi al qual el sotmeten els intel·lectuals catalans i convidant tothom a conèixer aquesta literatura, ja que creu que «ningú es penedís de seguir un curs de literatura detectivesca». Enumera els principals exponents del gènere, tots autors de qualitat (que també enumerarà en la seva novel·la *El collar de la Núria*, per difondre didàcticament el gènere), i constata i lamenta la negativa dels escriptors catalans a conrear el gènere, així com l'actitud de la crítica i el públic. Des de la seva perspectiva d'autor de gènere en català, es lamenta de la poca difusió i ressò d'*El collar de la Núria*, «feta segons les regles d'aquest gènere», que desagrada als crítics i al qual el públic no presta atenció. C. A. Jordana es lamenta en aquests termes: «Hi pensava l'altre dia melangiosament en sentir un amant del gènere detectivesc que se'm queixava que a Catalunya no hagués provat ningú de cultivar-lo. Aquesta desconexió és menys explicable, si tenim en compte que *El collar de la Núria* va néixer en condicions extremadament favorables. Cecili Gasòliba va dir que era una bestiesa. Octavi Saltor va trobar que era una novel·la detestable. Això sol, si el nostre públic es fixés en els crítics i els llibres, hauria de fer l'èxit de qualsevol obra.»²⁶⁶

Just un any més tard, Rafael Tasis es queixa de la inexistència d'un «gènere policíac autòcton» tot i la multitud de temes que la ciutat de Barcelona ofe-

264. Lluís PALAZÓN, *Variacions sobre el crim: Tres històries morals*, Barcelona, La Rosa dels Vents, 1936, coll. «Quaderns Literaris», núm. 120, p. 15.

265. «Excursions literàries. Edgar Allan Poe», *L'Opinió* (9 juny 1934), p. 14.

266. «Excursions literàries. La literatura detectivesca», *L'Opinió* (29 juny 1934), p. 5.

reix dins aquest gènere.²⁶⁷ Segons Tasis, el districte cinquè podia haver estat una pedrera per generar productes literaris del gènere, però: «un problema d'higiene i de policia ha estat convertit, per un afany de cosmopolitisme, en una atracció internacional de turistes morbosos. I si almenys això ens hagués donat una bona literatura policíaca! Però aquest gènere sembla estar molt lluny dels gustos o de l'abast dels nostres novel·listes». Tasis insereix la defensa del gènere dins la discussió sobre la tendència que ha de seguir la novel·la catalana i s'oposa a l'elitisme dels cercles cultes directors del panorama literari. Reivindica la necessitat de la novel·la de gènere per a la difusió i normalització de la literatura i per salvar-la de la invasió castellana. Demana popularitzar la literatura i adaptar-la als gustos del públic: «I jo gosaria dir que, de cara als interessos culturals de Catalunya, fa tanta falta una bona novel·la de psicologia, l'obra analítica i massissa d'un Joyce o d'un Proust, com el fulletonisme amb ribets de pornografia d'un Dekobra o un Da Verona i els misteris i crims presentats per Wallace o Simenon. Ens cal aconseguir un públic, vèncer a l'allunyament dels catalans envers el llibre, i si aspirem a emmotllar un dia llurs gustos, no tenim més remei que anar primerament, a oferir-los llurs preferències».²⁶⁸

El 1936, les propostes de Tasis seran secundades per Domènec Guansé, que com a escriptor ja s'havia acostat al gènere policíac amb *Com vaig assassinar Georgina* (1930). A «Literatura i frivolitat»²⁶⁹ opina que per tal d'aconseguir una literatura normal i completa cal tenir tots els gèneres: «L'afirmació, certament, no és nova, però és d'aquelles que convé repetir de tant en tant. Un sentiment nacionalista exigeix aquesta plenitud, aquest esperit integral en tota.» La novel·la de gènere en català és necessària per arribar a un ampli sector de públic que ara consumeix aquest gènere en castellà, perquè «és evident que si el lector no troba tota mena de lectures, si, millor dit no troba les que escauen al seu gust o al seu temperament, recorrerà, sense pensar-s'ho, a un altre idioma». Diferencia la necessitat de cobrir tots els sectors de públic de les valoracions dels diferents tipus de literatura que han de fer els crítics. És una qüestió de tenir quantitat per tal de cobrir totes les demandes i, per altra banda, una altra literatura de qualitat destinada a un altre públic. En definitiva, es tracta d'arribar a les masses en català. Però la planificació cultural a Catalunya és errònia; en lloc d'adaptar el gènere i lluitar així contra la invasió estrangera: «Ací contemplem amb indiferència com la més baixa literatura forastera es filtra entre nosaltres, i inunda els quioscos de diaris i les barraques

267. Rafael Tasis, *Una visió de conjunt de la novel·la catalana*, 1935, p. 109. Ja en la postguerra Tasis cultivarà la novel·la policíaca i serà l'autor d'obres com *La Bíblia valenciana* (1955) o *Un crim al Paral·lel* (1960).

268. Rafael Tasis, *Una visió de conjunt de la novel·la catalana*, p. 102.

269. «Literatura i frivolitat», *La Rambla* (26 febrer 1936).

de teatres i cinemes. En canvi exigim que tots els nostres escriptors siguin o vulguin ésser transcendents, importants i carregats d'ambicions genials.» Les novel·les frívoles, com ho són les de gènere, són necessàries per iniciar la gent en la lectura. I encara afegeix: «Altrament, encara que fos cert que totes aquestes frivolitats literàries no fessin sinó pervertir la sensibilitat i el gust, si és cert que no servissin sinó per a explotar la innocència del públic més ingenu, valdria més, mal per mal, que els explotadors fóssim nosaltres.»

Ramon Esquerra és un altre dels crítics que fan una defensa aferrissada del gènere. Enmig d'un ambient intel·lectual hostil a les produccions detectivesques ell dedica tot un assaig del seu llibre *Lectures europees* a la «defensa de la novel·la detectivesca»²⁷⁰ i a la valoració de l'obra d'Edgar Wallace. Una prova de la mencionada hostilitat és la revista *Mirador*, que a través de la secció anònima «Varietats» dedica comentaris negatius a autors estrangers com el mateix Wallace i, d'una manera global, a tot el gènere. Seguint informacions publicades en mitjans estrangers van informant d'alguns aspectes de l'actualitat, publiquen notes sobre el desgast i l'àmplia popularitat del gènere, però sempre manifesten un gran interès per demostrar la mala qualitat dels autors policíacs: «la novel·la policíaca és un gènere més limitat, més rudimentari i tot, i terriblement gastat».²⁷¹ La defensa de Ramon Esquerra xoca amb la recepció d'Edgar Wallace en aquest mitjà, que el considera un «novellista de fulletí», i destaca el caràcter popular però intranscendent de la seva obra: «Per bé que els alumnes d'una escola, subjectes a enquesta, decidiren, per 64 vots contra 22, que Wallace era superior a Shakespeare; per bé que hi ha obra seva que ha assolit un tiratge de tres milions d'exemplars; per bé que algun any el fecund novellista hagués arribat a guanyar 50.000 lliures esterlines, el seu nom, ara tan popular, deixarà un rastre ben insignificant en la literatura.»²⁷² Ben diferent és l'actitud d'Esquerra, que defensa l'autor i el gènere, considerat, però, com un fenomen estranger sense contemplar en cap moment l'adaptació al català. Considera que es tracta d'un producte anglosaxó que ha envaït els països llatins, on ha aconseguit una gran popularitat entre el públic i un rebuig entre la crítica. Esquerra, a diferència dels altres crítics, que el consideren «una cosa inferior», «acostumen a mirar amb menyspreu totes les obres d'aquesta mena» i confonen les diferents tendències del gènere, valora positivament la literatura policíaca i la defensa. Per tal de dignificar-la, parla en primer lloc d'autors de prestigi que l'han conreat: Poe, Stevenson, Conrad..., i després reivindica el valor literari de l'obra d'Edgar Wallace. Per Esquerra el gènere policíac és un fenomen de la modernitat que no s'ha de menysprear, és

270. Ramon ESQUERRA, *Lectures europees*, Barcelona, Publicacions de La Revista, 1936.

271. «La novel·la policíaca», *Mirador*, núm. 136 (10 octubre 1931), p. 6.

272. «Edgar Wallace», *Mirador*, núm. 159 (18 febrer 1932), p. 6.

«un nou tribut que el món paga als anglo-saxons. Com el cinema, del qual està tan a prop. La *detective novel* és un nou instrument d'aqueixa cultura que ha format els Estats Units i que actualment dona arreu un segell propi a les noves generacions esportives i cinematogràfiques.» Rafael Tasis es farà ressò del llibre d'Esquerra a *Mirador* i, lògicament, el secundarà en la defensa del gènere; ara bé, li retraurà l'excessiu valor atorgat a Wallace, superat segons ell per altres autors com Chesterton, Van Dine i Agatha Christie.²⁷³

En el moment de la publicació de *Crim*, doncs, ens trobem amb un gènere policíac popular a Catalunya, difós sobretot a partir de les traduccions castellanes d'autors estrangers. La producció autòctona és pràcticament inexistent si bé la temàtica criminal es troba en diverses novel·les, mentre alguns sectors de la crítica reivindiquen el gènere i reclamen una producció en català per normalitzar el mercat literari.

2. L'ADMIRACIÓ PER C. A. JORDANA I LA INFLUÈNCIA D'EL COLLAR DE LA NÚRIA

La jove Rodoreda manifesta per escrit i en diverses ocasions la profunda admiració que sent per C. A. Jordana, el primer escriptor que tria per entrevistar per a *Clarisme*, tot i que, per problemes amb la fotografia, l'entrevista no surt publicada la primera.²⁷⁴ *Polèmica* és una d'aquestes ocasions en què valora Jordana en tres aspectes: com a humorista, com a model de correcció lingüística i com a autor de la novel·la *Una altra mena d'amor*.

L'humor de Jordana, caracteritzat per la ironia, es basa en recursos lingüístics, i aquest aspecte atreu Rodoreda, que el considera «l'humorista dels mots composts perquè té una gràcia especial a establir contrastos amb ells» i li dóna les gràcies per fer-la riure tant («Estils»). A aquest mèrit hi afegeix el seu perfecte domini del català: «Els escrits d'aquest escriptor assoleixen una perfecció, ultra literària, catalaníssima.» I és que Jordana, que treballà com a cap

273. Rafael Tasis, «Ramon Esquerra: "Lectures europees"», *Mirador*, núm. 367 (27 febrer 1936), p. 6.

274. Cf. «Ganes de parlar amb C. A. Jordana», *Clarisme*, núm. 6. Després de la guerra la visió de Jordana variarà considerablement. «I el famós, il·lustre, eximí, ínclit i òptim borní? Aquest, pobre, segons notícies de darrera hora trameses de Lucienne a Colette —la Lucienne és a Xile—, està en plena misèria. Et sap greu, ¿oi? A mi també». (Cf. la carta a Anna Murià del 5 d'abril de 1940.) Passarà a tenir categoria de mort per Rodoreda: «Dóna'm notícies dels meus morts: ¿Què fan l'Aurora Jordana, i en Jordana i els seus fills?» (Cf. la carta a Anna Murià del 29 de febrer de 1945.) Al final l'únic aspecte valorat de l'autor serà el lingüístic: «En Tasis o en Pedrolo, per exemple, no m'agraden. En Jordana tampoc; com a professor de català, en canvi, sí que servia.» (Cf. Lluís BUSQUETS, «Mercè Rodoreda, passió eterna i fràgil», *El Correo Catalán*, núm. 163 (22 abril 1978), suplement de cap de setmana.)

de l'Oficina de Correcció d'Estil de la Generalitat, era un autor molt valorat en aquest aspecte al Liceu Dalmau per les seves traduccions, i s'utilitzaven llibres com *Com s'han d'escriure les cartes comercials* (Barcino, 1927) o *Formulari de documents en català* (Barcino, 1931). Malgrat que Delfí Dalmau no el considerava un model des del punt de vista dels temes i la ideologia, sí que en valorava extraordinàriament la llengua literària.

La ironia —a l'estil britànic— és la característica de Jordana, que basa el seu humor —de tipus intel·lectual— en el joc lingüístic, característica que, com ha assenyalat Maria Campillo, connecta la seva obra amb la prosa de Josep Carner.²⁷⁵ La prosa de Jordana és un exemple perfecte de prosa noucentista, correctíssima, però artificial, incapaç d'aconseguir un efecte de naturalitat i que no s'adaptava a tots els registres, produint un efecte de fredor, com afirma R. Tasis en parlar de la incapacitat de Jordana per popularitzar el gènere detectivesc amb *El collar de la Núria*. Prosista modèlic i pendent de la normativa, no ha sabut tractar l'argot detectivesc amb naturalitat: «la seva adaptació de l'argot popular havia d'estar per força influïda per un respecte d'aquella obra [la de Fabra] per a llevar-hi la frescor del seu popularisme i per a donar-li un imperceptible, però real, encarcament».²⁷⁶

C. A. Jordana i la seva obra apareixeran sovint en la de Rodoreda, que rendirà homenatge a *Una mena d'amor*, «bonica per on la mireu», com diu en l'entrevista, que tracta el tema eròtic amb molta finor i «sense caure mai en res de matusser», convertint-la en la lectura de la protagonista d'*Aloma*.

Carme Arnau ha estat la primera en relacionar *El collar de la Núria* de C. A. Jordana amb *Crim* basant-se en el gènere i en una sèrie de coincidències episòdiques entre les dues obres.²⁷⁷ Cal anar amb compte, però, a l'hora d'establir nexes entre ambdues novel·les ja que no existeix entre elles una relació d'hipertextualitat estricta com en el cas de *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* de Francesc Trabal i *Un dia de la vida d'un home* de Rodoreda. La novel·la de Jordana, la primera de gènere policíac en català, constitueix un referent dins la tradició autòctona, i probablement proporciona la idea de tractar el gènere a Rodoreda, i també la podem considerar un model lingüístic i estilístic. Però existeixen grans diferències en el tractament del gènere, que impedeixen que *Crim* pugui ser considerat un hipertext d'*El collar de la Núria*. Per ser estrictes, la relació d'hipertextualitat s'estableix amb tot el gènere detectivesc en general.

275. Maria CAMPILLO, *C. A. Jordana i la seva obra*, Universitat Autònoma de Barcelona, 1977, tesi de llicenciatura, dirigida per Joaquim Molas.

276. Cf. Rafael TASIS, «Notes sobre la novel·la policíaca», *Revista de Catalunya*, núm. 104 (octubre-desembre 1947).

277. Carme ARNAU, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda*, p. 50.

El collar de la Núria, publicada íntegrament el 1927 (el 1924 n'havia aparegut un capítol solt),²⁷⁸ és, com afirma Maria Campillo, «una novel·la policíaca, que segueix el model clàssic de plantejament d'uns fets misteriosos i la seva explicació lògica posterior». Narra la investigació i resolució d'un enigma, la desaparició del collar de la filla d'una família adinerada, per part d'un detectiu i uns amics de la família, seguint tots els patrons del gènere. La novel·la, publicada per Mentora, tingué una difusió mínima, com hem vist en l'apartat anterior, però Rodoreda la coneix, com demostra la citació durant l'entrevista que fa a l'escriptor.²⁷⁹

La novel·la de Jordana proporciona a Rodoreda uns patrons policíacs, un esquema, que ella simplificarà molt més, i el motiu de la desaparició del collar, al qual, en un gest metaliterari, farà referència a *Crim*: «La desaparició d'un collar sembla el principal fonament de tota obra detectivesca que s'estimi» (cap. xv), diu el primer detectiu. En el moment de la descoberta de la desaparició del collar —element que tots busquen enlloc de cercar la persona desapareguda— es pronuncia un total d'onze vegades en un curt fragment el nom de l'objecte, un senyal que ens remet també a la novel·la de Jordana. Ara bé, aquí acaba la relació entre les dues novel·les, ja que els temes i objectius dels dos autors són molt divergents.

C. A. Jordana escriu una novel·la de gènere policíac per contribuir a la normalització i l'ampliació de públic de la literatura catalana, mentre que Rodoreda escriu una paròdia de novel·la de gènere que, en realitat, caricaturitza la cultura catalana del moment. *El collar de la Núria* és una novel·la policíaca amb grans dosis d'ironia, que imita els cànons del gènere britànic, on hi ha investigació i deducció real i seriosa, i que utilitza les citacions culturals amb una intenció programàtica: la divulgació. En canvi, *Crim* és una paròdia de novel·la policíaca, que deforma uns patrons del gènere mínims i que té com a finalitat fer humor sobre un context cultural i literari en particular.

3. L'ESTRUCTURA EXTERNA DE *CRIM*. LA PARÒDIA DE LA NOVEL·LA POLICÍACA

Crim és una novel·la absolutament metaliterària, en primer lloc per la seva relació d'hipertextualitat amb el gènere policíac en general. Analitzem en primer lloc aquesta dependència del gènere, tot partint de la definició de Rodoreda al pròleg, i considerem únicament *Crim* com a «paròdia de novel·la policíaca».

278. «Misteriós capteniment d'un barbut», *La Revista*, núm. 219-220 (novembre 1924), *Clarisme*, núm. 6, p. 166-170.

279. «Ganes de parlar amb C. A. Jordana», *Clarisme*, núm. 6.

A *Crim* Rodoreda explota intensament el recurs humorístic de la paròdia, que ja ha emprat a *Un dia de la vida d'un home*, tot i que en alguns moments recorre a la sàtira, amb el component crític corresponent, però l'objectiu general de la novella és el simple joc, el divertiment. El mecanisme de la paròdia es basa en crear un hipertext que contrasti l'estructura del referent literari seriós (l'hipotext) amb un nou contingut, un contingut que degrada aquella estructura i que acaba aconseguint la desmitificació de l'obra parodiada. Podem considerar que l'hipotext de *Crim* és tot el subgènere de la *detective novel*, profundament marcada pel racionalisme, que presenta i resol un enigma amb mètodes científics i positivistes, que des del punt de vista estructural està organitzada per una sèrie d'esquemes rígids o fórmules de seguiment obligatori. I en el pla ètic és considerada una demostració de la validesa del poder racional com a ordenador de la realitat i una defensa dels mecanismes de justícia en els quals es basa la societat burgesa, que després de veure alterat el seu ordre pel crim o l'enigma, recupera la normalitat un cop aquest és resolt. L'operació de Rodoreda consisteix en la transformació de tots aquests aspectes: des d'una postura irracionalista, basada en l'humor i en l'absurd, deforma unes fórmules mínimes i uns patrons policíacs rígids, revoltant-se contra els imperatius formals, que acaben ridiculitzats, i en el pla ètic, converteix la història en una ridiculització de la societat burgesa i els seus mecanismes d'organització social i política.

El gènere policíac proporciona a Rodoreda l'estructura externa de l'obra, els aspectes tècnics més bàsics: el temps, l'ordre, però el tema detectivesc, a causa de la seva mínima presència, es converteix en simple fil conductor de la història, de l'argument. Així, *Crim* s'organitza segons el clàssic esquema estructural de la novella policíaca, com s'encarreguen de demostrar alguns dels títols dels vint-i-un capítols, d'extensió molt desigual, que alludeixen de manera clara als punts canònics de l'estructura marcada pel gènere, en un gest de marcada autoreflexivitat.

3.1. LA CONSCIÈNCIA DE LA FÓRMULA

3.1.1. *El plantejament de l'enigma*

El plantejament d'un doble enigma, juntament amb la presentació dels personatges i de l'espai on es desenvoluparà l'acció, té lloc entre els capítols I i VI. El primer enigma és presentat entre els capítols I, II i III: «El xiscle», «Lady Body es desmaia» i «En ple misteri», durant els quals es crea un clima de misteri i terror, i immediatament s'inicia un intent de resolució a partir de l'interrogatori. La breu investigació del capítol VI, «Els peus de les dames», posa de

manifest el segon enigma, que es planteja al capítol v, «On és Rut?». El capítol vi, «L'home que es refrescava», amb la incorporació d'un nou personatge, completa el panorama de caràcters.

3.1.2. *La investigació amb mètodes racionals*

Segons els cànons del gènere policíac, el desenvolupament d'una investigació de l'enigma per mitjà de mètodes racionals és el següent punt de l'estructura. Rodoreda el desenvolupa entre els capítols vii i xx. Un primer bloc de quatre capítols (vii-x) és dedicat a la recerca del collar desaparegut mitjançant l'escorcoll dels personatges, un recurs utilitzat fins a l'exageració: «Escorcoll general», «Continua l'escorcoll», «Encara l'escorcoll», «Escorcoll a les dames». Des del capítol xi fins al xiv el mètode consisteix en la recerca de la dama desapareguda per tota la casa: «Gent d'acció», «La cuina», «A dalt», «Les golfes». La figura clau del detectiu es desdobla en dos personatges; entre el capítol xv i el xviii actua el primer, es produeix la troballa d'un culpable i el desmentiment d'aquesta sospita: «L'home que ens calia», «Lady Body acusada», «El papagai», «Els canillaires». I en el darrer bloc d'aquest nus, format pels capítols xix i xx, «L'Esquadreta» i «Flac», té lloc l'aparició del segon detectiu, i el desenvolupament del mètode de l'interrogatori és ressaltat amb moltíssima insistència pels subtítols: «Interrogatori primer», «Interrogatori segon», etc., que arriben a ser un total de nou.

3.1.3. *La resolució de l'enigma i la descoberta del culpable*

Finalment el desenllaç, amb la corresponent descoberta del culpable i la resolució dels dos enigmes, arriba al capítol xi, titulat significativament «Llum».

D'altra banda, un altre gènere literari: el d'aventures, acaba de perfilar l'organització estructural de *Crim*. Una sèrie de relats segons trenquen la linealitat de l'ordre temporal de la novel·la i introdueixen uns narradors intradiegètics que completen la narració del narrador omniscient. Els relats són: l'expedició d'arqueòlegs a Egipte narrada per Camp Gimpoma, la història del capità Pelnà-de Fusta, que narra Xun-Li, i també la de Marià Frena sobre les plantofes del gran visir, que juntament amb alguns petits detalls que introdueix el narrador contribueixen a crear un clima de misteri, i també de cosmopolitisme i exotisme.

Rodoreda, per tant, parteix d'una estructura externa que ve determinada pels cànons del gènere policíac, sobre els quals trobem una afirmació autoreflexiva dins la novel·la, vehiculada per un comentari de Marià Frena, el no-

vellista que està organitzant la farsa policíaca, i que és altament significatiu: «Pura fórmula... Tot en el món, és formulari...». El comentari demostra la consciència que tant el novellista de la ficció, Frena, com Rodoreda tenen del caràcter formulari que ha de tenir el desenvolupament de l'acció detectivesca. La deformació còmica de les fórmules policíaqües es produeix gràcies al contrast entre la solemnitat i el ritual amb què són exposades i el seu desenvolupament i tractament.

3.2. LA DEFORMACIÓ DELS CONTINGUTS

3.2.1. *L'absurd en el plantejament de l'enigma*

Crim planteja dos enigmes que es caracteritzen per ser absurds o grotescs i que, a més de deformar considerablement la fórmula detectivesca, tenen la funció de ridiculitzar una sèrie de personatges, representants de diversos sectors socials i culturals, que en cap moment els posen en qüestió malgrat la seva inversemblança i que apunten solucions, fins i tot sobrenaturals, com la «metempsicosi». El primer fet absurd consisteix en l'assassinat d'una sabata amb un punyal que ocupa l'atenció dels personatges, que, inexplicablement, no s'adonen de l'existència d'un segon enigma fins al capítol IV. Aquest, més versemblant, consisteix en la desaparició de Rut.

3.2.2. *La paròdia del gènere d'aventures*

El clima de misteri propi de tota obra policíaca és un altre dels elements parodiats, a través de dos recursos. El primer és la insistència i l'autoreflexivitat d'alguns comentaris del narrador sobre els ingredients bàsics per a la creació de misteri i terror: el xiscle, el llum que s'apaga, la tempesta que s'intensifica en els moments de més tensió: «Un llampec —la nit, com escau, és de tempesta desfermada— aclareix prou la cambra» (p. 118). L'altre recurs és la deformació, amb la inclusió d'aspectes quotidians, domèstics fins i tot, i locals en els relats d'aventures que tenen la funció de crear o intensificar un ambient de terror, misteri i exotisme. La sèrie de relats marcats per l'exageració, exòtics i totalment exagerats i que constitueixen una deformació del gènere d'aventures. Es tracta de la història sobre el Karsumkala i els lectors dels Vedes, l'expedició arqueològica a Egipte (caricatura de l'expedició de Lord Carnarvon), on es barregen els escarabats d'aigüera i Cleopatra, i la història d'unes plantofes regalades pel gran visir —enganyat per la dona— d'un exòtic país. En la història de Pelnade Fusta, narrada per Xun-Li, trobem un ferotge pi-

rata parlant com una mainadera, i un punyal de salvatges es converteix en un ganivet de pelar «trumfes».²⁸⁰

3.2.3. *Tractament irracionalista i absurd dels mètodes de la investigació*

El desenvolupament dels mètodes racionals de la investigació de l'enigma sofreix a *Crim* una gran deformació. Els procediments més elementals es desenvolupen de manera extensa i lenta, i donen peu a tota mena de situacions absurdes, mentre es va desenvolupant una sèrie de diàlegs i accions que no tenen res a veure amb l'acció detectivesca.

El primer procediment emprat és l'interrogatori de Xun-Li, que consisteix en un diàleg sobre temes domèstics i vulgars que acaba versant sobre el carboner i els farcellets de col. Els dos mètodes utilitzats a continuació: la comprovació dels peus de les dames (absurd per si mateix, com observa un dels personatges) i l'escorcoll, tenen una estructura molt simètrica i es caracteritzen per una presentació ritual i solemne i un contingut totalment desvinculat de la investigació policíaca, a més d'una total ridiculització dels personatges. L'exhibició dels peus de les dames va precedida per uns elogis en termes literaris per part de Marià, que dirigeix la investigació, continua amb la descripció de les cames i acaba amb el plantejament del segon enigma, absurdament obviat abans. D'altra banda, quatre capítols són dedicats a la preparació i realització de l'escorcoll, un dels exemples més clars a *Crim* de paròdia a partir de l'abús i exageració d'un dels tòpics policíacs. L'escorcoll és un pur pretext utilitzat per la degradació dels personatges i és el detonant de diversos diàlegs sobre temes totalment al marge de l'enigma. En el capítol IX, i com en el cas de l'exhibició dels peus, l'estructura és molt pautaada i el ritual es desenvolupa sempre igual. L'escorcoll dels homes (Joan Encunya, Camp Gimpoma, Serra i Martell) va precedit per una frase en francès de Marià Frena i continua amb la descoberta d'alguna faceta obscura del personatge: afecions, mentides, etc. L'escorcoll de les dames té un desenvolupament idèntic: frase francesa elogiosa, comparació mitològica, i, al final acaba convertit en

280. Els viatges exòtics, enumerats amb un ritme frenètic i encadenats amb humor, ja han aparegut a *Sóc una dona bonrada?*, a «Estils», on Rodoreda ha fingit passejar-se per la Xina, Egipte, el Sàhara, Alemanya i Itàlia, i al conte infantil «El rodacamins», escrit segurament durant la redacció de *Crim*. En aquesta narració, després de descriure un viatge per tot el món, trobem fragments humorístics com ara: «—Què és desert? / —Tan eixerit no ho saps?... Calla. Ja t'ho diré. De primer vas a Líbia, a Egipte, on hi ha les piràmides, que diu que era on enterraven els reis més encarcerats, i l'Esfinx, que és com una gran bestiotia amb cara de persona avorrida, i t'endinses camí del desert» (vegeu *La Publicitat* (24 maig 1936), recollit per Carme Arnau a *Un cafè i altres narracions*).

un *striptease*. Tot plegat, un pretext per enfrontar dues concepcions de la moralitat, que es converteix en el tema de conversa i divagació.

El següent procediment d'investigació és el resseguiment de la casa, que ocupa diversos capítols i que inclou: una paròdia del miracle evangèlic dels pans i peixos ambientada a la cuina, una expedició de la «gent d'acció» a les golfes, on la principal activitat és el flirt entre els personatges, i una paròdia sobre la creació artística ambientada a la cambra *Inspiració* del novel·lista català Marià Frena.

3.2.4. *Doble paròdia de la figura del detectiu*

La paròdia del detectiu, figura clau de la narrativa policíaca, caracteritzat pel domini del racionalisme i la lògica i destre en la deducció, es vehicula a *Crim* a partir de dos personatges, que constitueixen una important deformació respecte al model literari. El primer detectiu que apareix —desproveït del senyal identificador de la seva professió, la pipa, com observa un personatge— serveix per a una paròdia en diversos nivells. En primer lloc, del racionalisme típic de la figura canònica i alhora de la filosofia, matèria amb la qual va relacionat. I en un altre nivell, que va més enllà del gènere i que ens diu molt més sobre el veritable objectiu de la novel·la, aquest detectiu és l'excusa per vehicular la paròdia de dues figures: la del novel·lista català i, encara més, la del *Faust* de Goethe, que veurem amb detall més endavant.

Flac, l'autèntic detectiu, com ja ha assenyalat Joan Ramon Resina, constitueix la ridiculització d'un representant de la policia espanyola que és català, cosa que dóna peu a unes referències humorístiques sobre el centralisme espanyol.²⁸¹ Els recursos per a la ridiculització van des del nom, Flac, que en anglès significa 'llosa', fins a la descripció física: és presentat des de la seva aparició en termes antiheroics, «cama-curt i panxa-ampla». Però el seu paper no acaba aquí i té unes connotacions literàries i culturals importants. La seva arribada en avió dóna peu a un extens elogi de l'aparell, representant de la modernitat, i a la presentació de l'oposició entre la concepció moderna de l'heroi i una altra concepció anacrònica i romàntica. En definitiva, és el pretext per arremetre contra l'èpica i la grandiloquència.

3.2.5. *La paròdia de l'interrogatori policial*

Després de la paròdia de l'element que l'identifica com a detectiu, la pipa —a partir d'un discurs sobre la història del tabac—, Flac es disposa a posar en

281. J. R. RESINA, «Detective formula and parodic reflexivity: *Crim*», a *The garden across the border...*

pràctica el mètode policial per excel·lència: l'interrogatori, un recurs que, com l'escorcoll, serà extensament explotat. Però durant el transcurs dels interrogatoris, el detectiu és víctima dels seus interrogats i no aconsegueix en cap moment dur a terme una autèntica investigació policial, tot i els seus esforços per disfressar-ho tot amb gran solemnitat i ritualisme. El policia és progressivament ridiculitzat i els interrogatoris es converteixen en un enfilall de converses sembrades arreu d'elements còmics, absurds, que tenen a veure amb les dèries dels personatges. És evident que el contingut policíac d'aquests interrogatoris és mínim, i serveix com a simple pretext per al tractament d'altres temes: culturals, socials i amorosos.

Els interrogatoris constitueixen, per tant, una doble paròdia: la primera consisteix en el contrast entre la fórmula del gènere i el seu contingut deformat, i la segona afecta aquest contingut, diversos temes i aspectes, que també són parodiats. Així, el primer interrogatori mostra els esforços del detectiu per resistir els intents de seducció de Semíramis. El segon consisteix en una discussió amb Camp Gimpoma sobre el sentit de l'arqueologia i de la cultura que viu del passat. Xavier Corrua, protagonista del tercer, es dedica a ridiculitzar totalment Flac negant-li aptituds, descobrint que el bigoti del detectiu és postís, i acaba amb un llarg discurs. Flac es converteix en conseller sentimental de Lady Body en el quart interrogatori i acaba absolutament seduït per la vídua, amb qui acaba besant-se apassionadament. La situació més grotesca per al detectiu és la que li fa protagonitzar Xun-Li en el següent interrogatori, el qual per venjar-se dels insults del detectiu el fa creure víctima d'una malaltia i li proporciona un original remei. L'interrogatori de les Balba vehicula una paròdia de les polèmiques sobre l'art i la moral que tenien lloc a Catalunya en aquella època. El de Vessex Boy constitueix una paròdia dels afanys revolucionaris també propis d'aquell temps. Joan Encunya comença recomanant un depuratiu a Flac creient endevinar la causa per la qual aquest no pot seure. I l'únic interrogatori durant el qual es parla sobre l'enigma és el de Marià Frena.

3.2.6. *La resolució del crim: una història d'amor fracassada*

La darrera fórmula de l'estructura de la novella policíaca, la resolució de l'enigma i la captura del culpable, es converteix a *Crim* en un atac humorístic a l'amor idealitzat, al romanticisme anacrònic i sentimental. En el moment de la resolució del misteri, el detectiu és bandejat totalment i se li impedeix l'aclariment dels fets, dut a terme pel mateix Marià Frena. Tot l'enigma ha estat un pur joc i al darrere s'hi amagava l'intent de fugida de dos enamorats, que ha fracassat i que acaba amb la desmitificació, i negació, de l'amor.

Un element propi de la paròdia és l'autoreflexivitat, que potencia més la complicitat entre el novellista i el lector. El contingut mínim policíac de *Crim* ve reforçat per una sèrie d'allusions al gènere policíac, gràcies a la qual el lector identifica més clarament el referent deformat. És, sobretot, Marià Frena, l'inventor de la trama, que dirigeix al seu gust seguint els cànons del gènere, qui introdueix referències a aquest gènere per emascarar la seva farsa. Ell que «Mai, però, no havia tractat temes detectivescs, tot i que el joc el temptava», al capítol XI, es refereix als mitjans científics que cal emprar per investigar i, abans d'efectuar «noves demostracions de sagacitat i de perícia policíiques», inventa un fragment sobre la recerca d'objectes perduts, ple d'obvietats, extret segons ell d'un manual de «perquisició detectivesca» (p. 199). El mateix Frena cita Poe: «La reflexió és la mare de la intuïció padrina de la claror. I, si llegíem Edgar Poe, no dubto un instant que, en un segon, la llum més engegadora penetraria en el recó més profund del misteri!» (p. 201).

Queda clar que tota l'acció detectivesca de la novella, inclòs el crim, ha estat un simple joc ideat per un novellista català, Marià Frena, com a mètode per entretenir els seus convidats i desviar l'atenció d'aquesta del fet real que ha succeït: el pla de fugida amb la seva estimada, Rut. És una distracció lúdica, conduïda per l'escriptor —aspecte que no pot passar-nos per alt— amb l'ajut del criat xinès. És Frena, l'escriptor, qui marca les pautes de l'acció detectivesca mínima, al llarg de la major part de la novella, fins al capítol XIX. Però ni amb l'aparició del detectiu oficial la trama policíica no pot desenvolupar-se a causa de l'oposició dels personatges, i aquest no pot erigir-se en conductor de cap investigació. Tota l'acció detectivesca, mínima d'altra banda, és falsa, i el crim, inexistent. Marià defineix així la història succeïda: «Ha estat qüestió de moments. Jo —diu Marià Frena—. Ha estat per desig de joc. Pura farsa. Necessitat d'observar reaccions... i d'allunyar l'atenció dels amics d'una amiga. Descentrar l'interès de tots plegats devers la fantasia i veure fins on l'esperit l'accepta» (p. 285).

En el mateix capítol XXI, els personatges comenten els fets ocorreguts: «—Tot premeditat. / —Quin joc tot plegat... / —Res més. Joc. Un joc a estones no massa divertit i del desenllaç del qual ens podem felicitar» (p. 289).

La vinculació de *Crim* a la literatura i la seva dependència d'aquesta és evident i el joc entre ficció i realitat, constant. El joc metaliterari inclou, fins i tot, un novellista català, que parodia un gènere literari estranger per tal d'enganyar i de ridiculitzar una sèrie de personatges —representants de diversos sectors culturals— que l'acompanyen.

4. L'ESTRUCTURA INTERNA. L'EXPRESSIÓ D'UNA TEORIA LITERÀRIA I D'UNA VISIÓ HUMORÍSTICA DE LA CULTURA CATALANA

Rodoreda ha triat com a espai per a la seva novel·la la luxosa mansió d'un novel·lista, on se celebra una festa nocturna, que reuneix diversos personatges. Un espai tancat, un període curt de temps, únicament una nit, són elements que s'adiuen amb els tòpics del gènere policíac. Es tracta d'un ambient propici per a l'esdeveniment d'un crim, que permet la concentració de tots els sospitosos i facilita els moviments de l'investigador, com en les clàssiques novel·les de l'enigma en la cambra tancada —pensem en *Le mystère de la chambre jaune* (1907) de Gaston Leroux. Però l'autora utilitzarà aquest espai, aquesta reunió de personatges dins del xalet de Marià Frena, amb la finalitat de construir un microcosmos representatiu de tota una societat i una cultura: la catalana de principis dels anys trenta.

La majoria dels personatges de *Crim* són construïts a partir de la caricatura, partint de la deformació d'un model real del qual s'exagereu ostensiblement els trets més característics. La introspecció psicològica és inexistent, i els personatges acaben esdevenint simples arquetipus, representants d'un sector social, d'una tendència literària o d'una actitud moral. Fins i tot es pot dir que en alguns casos no hi ha ni individualització i diversos personatges són tan extraordinàriament similars que són desdoblaments d'un mateix arquetipus.

Els mecanismes de construcció i degradació són idèntics en la majoria dels casos: un nom representatiu, còmic, sovint una descripció física grotesca. Rodoreda, però, va més enllà en incloure la cultura —literatura, pintura, mitologia, història, filosofia, etc.— com a recurs per a la caracterització dels seus personatges. Les referències culturals actuen de correlats per retratar aquests arquetipus, que d'altra banda defineixen la seva ideologia en llargs monòlegs o discursos.

El procés ridiculitzador s'inicia amb els noms dels personatges, la majoria còmics, ja siguin catalans o anglesos. Rodoreda aconsegueix una barreja de localisme i cosmopolitisme a través de la nomenclatura: d'una banda trobem noms catalans, que situen el lector en un context que li és proper, i de l'altra, noms anglesos, que incorporen un to britanitzant a una novel·la que pretén seguir un gènere essencialment britànic, recurs ja utilitzat per C. A. Jordana a *El Collar de la Núria*.

A *Crim* trobem una galeria de figures prototípiques de diferents sectors socials i culturals, moltes de les quals tenen un referent real, que és deformat humorísticament, i que podríem classificar en dos grups. El primer, integrat per diversos representants de la burgesia, inclou el banquer Joan Encunya, el polític Jaume Serra i Martell, diputat al parlament, en qui podem reconèixer

el polític català Jaume Serra i Hünter, i el policia Flac, «català de naixença, castellà d'adopció» (p. 239). Molta més importància tenen, però, els personatges del segon grup: els intel·lectuals i els artistes, la presència dels quals és molt important en la novel·la. Trobem, en primer lloc, Camp Gimpoma, paròdia de l'arqueòleg i acadèmic Pere Bosch Gimpera. D'altra banda, a partir de la caracterització podem identificar Vessex Boy i la seva companya Semíramis amb els ballarins russos Vaslav Nijinski i Anna Pavlova, artistes representants de la modernitat, com detallarem més endavant. No pot passar-nos per alt que un dels principals protagonistes és Marià Frena, «insigne novel·lista català», l'activitat del qual ocupa moltes pàgines de *Crim*, ni que el primer detectiu que apareix en escena és un novel·lista català que ha embogit i que es creu una barreja de Faust i de Goethe.

Una altra sèrie de personatges que apareixen de manera molt breu com a part de l'univers de ficció i que corresponen a persones reals de la cultura catalana —Josep Carner, sota el pseudònim de Bellafila, Francesc Trabal, Joan Mínguez, Maria Teresa Vernet, Mercè Capsir, Grau Sala, Joaquim Costa...— ens acaben de deixar força clar quin és aquest microcosmos parodiat en el qual també hi apareixen alguns personatges amb noms històrics —com Semíramis— o bíblics, com ara Rut.

Els personatges femenins, d'altra banda, s'erigeixen únicament en dues concepcions de la moral i de l'amor i queden classificats en dos grups dins dels quals cadascun d'ells no té un caràcter específicament individual. Lady Body, Semíramis i Rut representen la dona moderna, esportista, de moral molt liberal. Rosa i Violeta Balba, per contra, són l'encarnació del puritanisme i la moral estreta i vehiculen una sèrie de discursos on es fa humor sobre la polèmica entre art i moral, pròpia de l'època.

La presència de la forma dialogada a *Crim* és tan abassegadora que podríem qualificar-la de novel·la gairebé teatral. Els diàlegs i, sovint, els monòlegs d'alguns personatges són la tècnica més utilitzada, el vehicle a través del qual s'expressen la majoria dels temes de l'obra. Una multitud de diàlegs de la novel·la no s'integren de cap manera dins de la paròdia del gènere policíac ni impliquen cap mena de crítica social. D'altra banda, la presència de personatges del món de la literatura com a protagonistes i l'elevadíssim nombre de citacions culturals i de títols d'obres, que apareixen parodiades, i que s'amaguen sota diàlegs d'aparença intranscendent, ens fan arribar a la conclusió que el tema de la novel·la no té res a veure amb allò que Rodoreda vol fer creure al lector.

I és que definir *Crim* com a paròdia del gènere policíac és només una definició parcial, una definició de l'estructura externa i del fil argumental. Si reprenem la definició del personatge Xavier Corrua al final de la novel·la ens adonem que ens resulta molt més vàlida per a l'anàlisi: una definició que ens planteja l'oposició i la paròdia de diferents concepcions culturals i vitals i

de tot un món a partir d'uns personatges representatius: «Tots. Hi sortirem tots. [...] Podries parlar del món, de la vida... pintar diversitat de caràcters, fer ressaltar rauxes, afeccions, ridiculeses».

4.1. L'OPOSICIÓ ENTRE TRADICIÓ I MODERNITAT

El veritable tema de *Crim* és el retrat, en forma humorística, d'un panorama cultural i dels seus principals protagonistes, a partir del diàleg entre diversos representants dels sectors culturals i artístics. En general, més que com una crítica cultural, Rodoreda es planteja la novel·la com un retrat lúdic. *Crim* presenta l'oposició de dues concepcions de la cultura i de la vida que corresponen a la tradició, considerada anacrònica, i a la modernitat. Del tractament lúdic al qual són sotmesos tots aquests temes en resulta, òbviament, una desmitificació de la cultura i la literatura i l'exposició d'una teoria literària. La Rodoreda humorista, impulsada per una voluntat de dessolementització, d'intranscendència, d'antiretoricisme, de desmitificació, converteix *Crim* en una reivindicació de la modernitat, la llibertat i la naturalitat en tots els camps. Una presa de posició que sempre ha passat desapercebuda a causa del caràcter presumptament policíac de la novel·la, que ha camuflat el veritable tema.

Rodoreda, atenta lectora i seguidora de la premsa, capta els moviments culturals i literaris de l'època i els presenta humorísticament en aquesta novel·la. Podem resseguir el tractament humorístic des d'un àmbit general, que afecta els grans corrents europeus d'entreguerres, fins a l'àmbit concret de la novel·la catalana. És a dir, Rodoreda enfronta el culturalisme i l'avantguardisme i deforma humorísticament aquesta pugna, oposa el llegat sentimental del romanticisme a les tendències de la modernitat. I ja en l'àmbit concret de la literatura catalana, parodia el novellista i el seu món (els premis, la crítica, les entitats i associacions...) i les polèmiques sobre la línia que ha de seguir la novel·la catalana en procés de recuperació: la literatura i la moral, la influència de Freud, el ruralisme i el concepte de la natura... Aspectes que reflecteixen punts bàsics de la seva ideologia i teoria literàries que ja ha exposat en alguns articles periodístics o a *Polèmica*.

4.2. CULTURALISME I AVANTGUARDISME

La primera oposició entre modernitat i tradició anacrònica la trobem vehiculada a partir de l'arqueòleg català Camp Gimpoma i Vessex Boy, el ballarí rus, la caracterització i el diàleg dels quals constitueix una paròdia de la pugna entre el culturalisme, reivindicador de la tradició i marcat per l'acade-

micisme, la solemnitat i la retòrica, i l'avantguardisme, representant de la modernitat, la llibertat i l'espontaneïtat.

Camp Gimpoma, el primer personatge que apareix a la novella, és un dels més importants tant pel protagonisme que li és donat com pel relleu del referent real: Pere Bosch Gimpera, un intel·lectual català de gran prestigi, arqueòleg, prehistoriador, filòleg i amb un destacadíssim paper dins el món universitari català —degà de la facultat de lletres de la Universitat de Barcelona i rector de la Universitat Autònoma de Barcelona. Pere Bosch Gimpera tenia una important presència a la premsa de l'època com a director de les excavacions d'Empúries —a les quals Rodoreda també al·ludeix a *Crim*. I és que Bosch Gimpera va ser tota una autoritat cultural amb càrrecs com ara director de museus, director del Servei Arqueològic de l'Institut d'Estudis Catalans i fundador de l'Escola Catalana d'Arqueologia. Rodoreda utilitza diversos recursos per a la degradació còmica del personatge: la presentació solemne de l'erudit com a «conegut gourmet i furgador de prehistòria», «illustre home de ciència» i «illustre professor de prehistòria» i la caracterització a base de referents històrics: «Té serenitat d'Esfinx». Uns trets que contrasten amb la presentació de la seva personalitat: «ànima infantil en el fons, anava perdent l'eixutesa que el caracteritzava», i amb els vicis que li són atribuïts: escatològics —furgar-se el nas— o vergonyosos —roba quartilles a l'Ateneu.

Aquest ridícul personatge esdevé el portaveu de la reivindicació de la tradició i del passat. Un arqueòleg i prehistoriador és, sens dubte, la figura més adient per a aquest rol, una figura que ja havien utilitzat, tot i que de manera més agressiva i programàtica, avantguardistes com els dadaïstes, que, en el seu manifest de 1918, propugnaven l'abolició d'aquests representants de la cultura del passat. Salvador Dalí, en el text «Per al "meeting" de Sitges», afirma radicalment: «Fídees hauria preferit el film a les runes. Els artistes indígenes no, perquè ço que adoren, precisament, ja havem vist que són les runes, tot ço que faci pudor de passat, tot ço que estigui en ple estat de descomposició, tot ço que pugui commoure el seu fons insubornable de cursileria sentimental.»²⁸² Rodoreda, lluny d'aquesta radicalitat i aquest to, i moguda únicament pel seu afany lúdic, pren aquest aspecte i fa humor sobre la cultura del museu i l'academicisme de la universitat, l'estudi científic de la cultura morta, en definitiva. Així com també sobre la voluntat de transcendència i el retoricisme que caracteritzen Camp Gimpoma, a partir del discurs que ha de pronunciar a Empúries. Rodoreda, aliena al món universitari i que rebutja l'academicisme i la solemnitat, caricaturitza aquests aspectes, que queden molt llunyans dels seus interessos i dels seus gustos. El moment clau de la paròdia d'aquests aspectes és el discurs d'Empúries, on l'estudi del passat apareix associat a una

282. Salvador DALÍ, «Per al "meeting" de Sitges», *L'Amic de les Arts*, núm. 25 (31 maig 1928).

tendència romàntica (un dels aspectes més negatius per Rodoreda, com ja hem vist): «Camp Gimpoma pensa: —Demà he d'anar a Empúries. Les excavacions que s'hi realitzen revesteixen gran interès. Prova suprema de romanticisme. Hi haurà un àpat magnífic a honor meu. Faré un discurs en aquests termes: "Nobles herois d'ardida gesta que us deixeu emmenar per l'ideal flamíger de rescatar els tresors més preats que reté, engelosida, la mare terra. Sóc amb vosaltres. Amb vosaltres lluito. Cavant moriré."» (p. 139-140).

El fragment continua amb un còmic elogi dels temps prehistòrics, tot amb una retòrica i una pedanteria impressionants. Un altre dels moments claus per a la paròdia de l'erudit i el seu estudi és l'interrogatori que acaba amb una discussió amb el detectiu sobre el valor de l'estudi de la cultura morta, al qual Flac nega valor oposant-li la superioritat de la vida del present: «Prehistòria, història... dades... dates... dades... dates... Fets! La vida viva a les mans. Fòssils... fòssils... Misèria de l'intel·lecte» (p. 250).

Vessex Boy, el «ballarí de dansa moderna», per contra, és el prototipus de la cultura del present, de la modernitat, ja que s'identifica clarament amb Nijinski, un artista vinculat a l'avantguarda i a la revolució de la dansa moderna i que és mencionat quatre cops a *Crim*. Vessex diu: «Jo, que he ballat *Les Silphides* davant de la cort russa...» (p. 268), justament la peça que proporcionà fama mundial a Nijinski i Anna Pavlova, amb la companyia dels Ballets Russes. Tot i el nom, sempre es vincula a Rússia, igual que la seva companya Semíramis, que afirma ser tàrtara. Com els altres personatges, és caracteritzat a partir de referents culturals mitjançant els quals hem de deduir la seva personalitat. El ballarí, simpàtic i alt, és esportista, elegant, cosmopolita, i s'associa a uns determinats corrents teatrals innovadors i prestigiosos: «el famós ballarí acròbata que ha dansat el Bolero de Ravel davant Luigi Pirandello, Bernard Shaw i Ivan Ivànovitx». La vinculació de Vessex a un corrent teatral, el de Pirandello i Shaw, marca profundament el seu caràcter, que queda lligat a la modernitat, al corrent de teatre humorístic i desmitificador, alhora que crític amb l'ordre i la moral burgesos.

Vessex, a més, és el reivindicador de la llibertat creativa total per a l'artista i s'erigeix en el detractor de les normes i la tècnica, de tot academicisme. L'interrogatori del ballarí (al capítol xx) es converteix en la paròdia d'una revolució, que consistirà en l'emancipació dels artistes de les normes: «Primer de tot emanciparem els artistes. Només voldré que treballin a impuls de la inspiració que produeix genis. Fora regles fixes i dates assenyalades. Veureu... M'erigiran un monument tots plegats al cim de la serralada de Cadí» (p. 272). Encara insisteix en una altra ocasió: «D'ara endavant les meves danses superaran, per la força de la inspiració, la rigidesa de la tècnica» (p. 196).

Vessex Boy i Xavier Corua són, en realitat, dos parts d'un mateix arquetipus i ideologia, dos personatges que parlen dels mateixos temes i utilitzen el

mateix to, similitud que provoca diverses confusions entre els seus noms en l'edició de *Crim* de 1936. Xavier Corrua, el secretari del novel·lista, és l'altra figura masculina que representa la modernitat. Passeja vestit tota l'estona amb un eslip i un barnús i té diverses obsessions relacionades amb l'esport (la piscina, la gimnàstica...), l'aventura i el viatge. Es tracta d'un personatge crític, que des d'una postura irracionalista, vitalista i humorística —que sovint acaba en l'absurd— pronuncia diversos discursos a favor de la llibertat i la naturalitat en tots els aspectes. I es manifesta en contra de la retòrica, les institucions i la disciplina. Els seus gustos s'adiuen només amb la modernitat: «només allò que és nou li esdevé plaent», i es revolta contra la tradició.²⁸³ En una intranscendent conversa sobre el bigoti del detectiu deixa anar aquesta idea estètica: «Estic segur que sense bigoti faríeu més goig. És més higiènic. No us deixeu entendre per quatre artistes que propugnen una tornada al segle dinovè. L'esperit no recula. Es pot encantar. Mai tornar enrera... Si em doneu permís, amb un no-res us trauré aquest bigoti» (p. 254-255). Un cop més observem com els interessos no s'aturen en la paròdia d'un tòpic policíac, el bigoti del detectiu, sinó que van més enllà i afecten aspectes culturals.

El plantejament de la pugna entre les dues concepcions de la cultura, representades per Camp Gimpoma i Vessex-Xavier, arriba al seu moment àlgid en aquest fragment, situat enmig d'una discussió sobre la recerca del collar, que conté en clau humorística un dels debats més importants de la cultura europea d'entreguerres (p. 232-233):

- Sou una colla de provincians.
- Quantes de promiscuïtats perniciosos...
- Penseu en la germanor.
- No ens mereix cap respecte.
- Doneu-me una ben gustosa amanida russa.
- A mi el goig inefable de la fruita madura assaborida a l'ombra de l'arbre de la tradició.
- Res no és tan sublim com la llibertat del desarrelament.
- Mentiu! Per a mi només compta la troballa d'una àmfora esquerdada.
- Doneu-me el plaer d'observar una minoria rebeca.
- Demano respecte al mite sagrat dels records pretèrits.
- Humana ineficàcia de la inútil brega.
- ... que fa inútil el dia i clara la nit.

283. El personatge de Xavier Corrua de *Crim* i l'amic escriptor de Coral d'*Aloma* tenen característiques en comú. A més de ser dos homes relacionats amb les lletres, tots dos tenen un caràcter marcat per l'humor, una gran desimboltura en els seus diàlegs amb les dones i una mentalitat hedonista. La similitud entre els personatges no té res d'estrany si tenim en compte que Rodoreda té acabades *Crim* i *Aloma* alhora, segons explica al pròleg de la primera.

Una paròdia, a partir de la barreja d'elements culturals i domèstics (fins i tot alimentaris), de dues concepcions de la cultura oposades: una de localista, que reivindica la tradició i el passat, enfront d'una altra concepció que propugna una cultura cosmopolita, la reivindicació de la modernitat, amb una clara al·lusió a les avantguardes russes, de la rebel·lió, de la llibertat. Un fragment que resumeix significativament tot el plantejament de la novel·la, que a partir dels personatges esmentats, i els que veurem a continuació, reflecteix un període cultural en el qual s'enfronten els conceptes de modernitat i tradició, d'avantguardisme i culturalisme.

Cal matisar, però, alguns aspectes sobre el concepte d'avantguardisme que Rodoreda reflecteix a *Crim*. El 1936 l'avantguarda ja ha perdut la seva força inicial i el seu caràcter innovador i transgressor, i ha quedat diluïda en allò que podríem anomenar la modernitat; els elements futuristes, dadaistes i surrealistes han quedat barrejats i difuminats. El 1934, per exemple, ja havia aparegut el llibre de Guillem Díaz-Plaja que ofería un panorama d'aquests moviments a Catalunya.²⁸⁴ Rodoreda crea uns personatges com Vessex Boy o Xavier Corrua que representen i reivindiquen la modernitat més que l'avantguardisme. D'altra banda, la posició de Rodoreda en la vida real envers la cultura que parodia en aquesta novel·la ja hem vist que no era en cap moment subversiva, sinó que es caracteritzava per una gran defensa de la cultura institucional de la Generalitat i una defensa de la normalització. I en cap moment podem considerar-la una autora avantguardista ni per l'actitud vital ni per les tècniques literàries.

4.3. EL PATETISME ROMÀNTIC ENFRONT DE LA DISTÀNCIA IRÒNICA

La dualitat modernitat-tradició es presenta també a través de la paròdia del romanticisme, que en les seves diverses modalitats és el corrent més present a *Crim*. Després de veure la paròdia del romanticisme arcaïtzant a partir de l'arqueòleg Camp Gimpoma, passem a analitzar les altres modalitats o característiques d'aquest corrent, tan aliè als gustos de Rodoreda, que són objecte d'humor i ridiculització: el romanticisme medievalitzant i el sentimentalisme. Rodoreda, a *Crim*, oposarà la distància irònica, considerada com una tendència moderna, a l'anacrònic patetisme romàntic.

Les bessones Balba, dos personatges amb nom de flor (Rosa i Violeta) i cognom que significa maldestre, són el prototipus del puritanisme, i les de-

284. Guillem DÍAZ-PLAJA, *L'avantguardisme a Catalunya*, Barcelona, Publicacions de la Revista, 1934.

ensors de la decència i l'honor.²⁸⁵ Rodoreda les caracteritza a partir d'una sèrie de referències culturals, que les converteixen en representants del patetisme romàntic. Les Balba són assídues lectores dels versos dels romàntics castellans: Zorrilla, Campoamor i Espronceda, que són parodiats al capítol III: «En la seva dolça juvenesa, quan ja les començava a fiblar el desig en embrió de produir sensació, fruíren d'uns amors platònics amb uns oficials, rosats de galta i fins d'orella, de l'esquadra naval nord-americana durant una seva estada al port de Barcelona. Després, ells, gavines inconstants, fugiren devers altres paratges amb el cor de les dues germanes a remolc de l'àncora del creuer majestuós. / Les portes germanes dels cors de les bessones es clogueren i la buidor més desolada hi quedà estatjada. / Començaren a llegir Campoamor, Espronceda, Zorrilla... / *Pasó un día y otro día / un mes y otro mes pasó... / Sarraïnes llangoroses, feren vot de castedat*» (p. 131-132).

I és que Rodoreda sentia una aversió especial envers la literatura de Zorrilla i sobretot pel mite de Don Juan Tenorio, com hem vist en parlar de l'article «Cada any, en aquest temps», en el qual critica la representació tardorenca de l'obra castellana, que troba inadequada per als temps moderns. Rodoreda hi critica i hi parodia més extensament els versos del castellà, que arriba a considerar la màxima expressió del ridícul i amb un concepte de la seducció impropï de la modernitat, «la negació més absoluta de les dones amb quatre dits de front», segons acaba dient a l'article (vegeu l'apartat 5 d'«El pensament literari i la visió del món»).

La concepció del món de les Balba té el seu origen en la literatura i en l'òpera romàntiques, el seu imaginari és poblat per imatges i històries grandiloqüents extretes dels romàntics castellans i de les òperes de Tosselli i Puccini. Aquesta és la causa que imaginin constantment duels i escenes impregnades de melodramatisme: «L'heroi es treu la camisa i la seva còrpora magnífica enamora nimfes. Haurà arribat un altre cotxe més negre encara. Per a no agafar una terrible pneumònia en la trista espera l'heroi encarnat en Marià Frena, s'haurà posat una capa madrilenya amb gires vermelles. Quan l'altre ja estarà a punt, ell llançarà la capa. Els padrins, verds de rostre, presentaran les armes. Els rentadors de l'honor les agafaran. Els passos: Un, dos, tres... Pam! pam! pam!... La mort pàl·lida voleiarà en la serenitat del matí. El gos emmudirà. I

285. Les Balba, dues germanes solteres, ja grans i filles d'un militar, podrien tenir el seu origen en dues professores de Rodoreda. En plena maduresa escriurà el següent record sobre el col·legi al qual la seva família la va fer anar: «a un col·legi que hi havia al carrer de Pàdua, cantonada Vallirana. El dirigien dues germanes, ja grans, filles de militar. L'una es deia Doña Teresita i l'altra Doña Dolores. Doña Dolores ens ensenyava francès, geografia, i ens feia fer una mica de gimnàstica quan sortíem al jardí a jugar una estona.» Vegeu «Imatges d'infantesa (I)», *Serra d'Or*, núm. 270 i 273.

les pistoles en les mans ertes llançaran fum amb indiferència, ignorants culpables de la tragèdia. Un duel...» (p. 174).

Ja hem vist com l'article «Cada any, en aquest temps» oposa l'heroi anacrònic al maquinisme i els elements cinematogràfics de la modernitat, una operació que Rodoreda repeteix al capítol XIX de *Crim*, titulat «L'Esquadreta». Rodoreda denuncia la inadequació entre un temps modern i una sensibilitat anacrònica a partir de l'arribada d'un detectiu en avió i la seva davallada en paracaigudes. Aquesta escena li serveix de pretext per contraposar l'heroi romàntic i l'antiheroi modern. Després d'un elogi de l'avió, com a símbol de llibertat i modernitat, oposa les dues figures tot insistint en el caràcter antièpic de la modernitat. Queda clar que el prototipus d'home modern ha deixat de banda l'èpica que caracteritzava l'heroi segons els cànons medievals: «Un heroi sense llança ni sabre. Sense capa ni pica; sense halo que el nimbi amb claror de cap gesta sense fre de cervell», «Un heroi sense drac a la vista, sense lloro a la gàbia, sense guant per llençar», i segons els cànons de la literatura romàntica: «Un heroi sense duels a la llista, sense glavi a la destra, sense dubtes al cor. / No un heroi de llegenda. Sense clams ni baralles, sense crits ni batalles... sense dards, sense dames, ni falcó, ni mastí, ni cavall» (p. 235-237).

La novel·la sentimental, hereva del romanticisme, és un altre dels corrents literaris parodiats, concretament a partir de les obres del novellista de ficció Marià Frena. Una ridiculització d'un estil i d'un tractament del tema amorós lògica si tenim en compte l'aversi de Rodoreda envers el sentimentalisme mal controlat, que troba ridícul, i contra el qual ja s'ha expressat en la ressenya «Joana Mas d'Anna Murià» i a *Polèmica* en referir-se al poeta i al domini dels sentiments. Marià Frena és autor d'obres de títol paradoxal o ridícul com *L'oceà sense peixos* o *Dring de cristall*, que tracten el tema amorós tot aprofundint en «psicologia amorosa femenina i masculina», amb arguments ridículs, propers a la novel·la rosa, que les bessones Balba llegeixen i admiren: «Recorden amb emoció la seva darrera novel·la: *L'oceà sense peixos*, on, una sirena ornada d'algues, s'enamorava d'un capità portuguès. La sirena el volia i el capità, fent un capbussó definitiu, s'enfonsava dins del mar a estimar la sirena. Després d'estimar-la, i cantar-li amb la boca plena de bombolles, / *Ontem de tarde ao sol posto / contemplabas silenciosa / a torrente caudalosa / que refervia a teus pés. / moria ofegat damunt d'una roca plena de molsa i la sirena plorava amb desconhort*» (p. 134).

Rodoreda ja ha parodiat, a *Un dia de la vida d'un home*, la novel·la rosa, un gènere que contribueix a la idealització de l'amor i que és considerat molt negatiu per la simplificació i falsedat que conté. Segons Rodoreda: «La psicologia d'una persona, per vulgar que aquesta sigui, mai no és una cosa poc complicada com fan creure, a qui les llegeix, les novel·les blan-

ques.»²⁸⁶ Al tipus de novel·la i al tractament dels temes habitual de Marià, al sentimentalisme patètic, s'hi oposa al final de *Crim* la proposta de Xavier Corrua, que traça les línies bàsiques de com s'hauria de construir una obra i que constitueix una proposta literària de novel·la moderna. Corrua aposta per la distància irònica, pel tractament lúdic, antisentimental i lluny de la retòrica, per la innovació i l'atreviment; en definitiva, per la modernitat.

Rodoreda parodia tot un món que ha conegut a través de les entrevistes a *Clarisme*, de les seves lectures, del seguiment de la premsa, i més tard d'una manera més directa, en anar-s'hi introduint. *Crim* ridiculitza, desmitifica, tot un ambient dins el qual lluita per aconseguir un lloc: autors, corrents, polèmiques... La novel·la es converteix, així, en una presa de posició davant aquest panorama.

4.4. EL NOVEL·LISTA CATALÀ I ELS CRÍTICS

La figura del novel·lista català és objecte d'humor a partir de dos personatges clau: Marià Frena i Goethe, el fals detectiu. Rodoreda fa humor sobre la seva pròpia professió a partir de la carrera de Frena i de diversos fragments sobre la creació literària. Marià Frena és «l'insigne novel·lista català», «el de la veu serena», predestinat a l'escriptura. Segons explica, «havia nascut per a novel·lista» i a l'edat de quatre anys ja publica *Història del món i els seus mars*.²⁸⁷ Es tracta d'una obra de contingut inversemblant i de to pedant: «Començava així: "Jo hi era. El món va ésser fet d'un bunyol que va caure de la boca del Pare Etern mentre celebrava l'aniversari celestial i en el moment d'ésser-li presentat el primer plànol per a fer el primer i complicat home. Ara que vingui qui es cregui savi a desfer la veritat."» (p. 126). Frena, malgrat la ridícula de les seves obres, sempre ha aconseguit el reconeixement de la crítica, i la seva novel·la *Dring de cristall* ha guanyat el Premi Crexells, el més prestigiós de l'època —i al qual Rodoreda presentarà *Crim*. És un intel·lectual de prestigi, traductor d'obres èpiques de grans clàssics com Homer, Virgili o Camoes, els títols de les quals són deformats a la novel·la: *L'Odisseu*, *L'Eneida* i *Les Lusiades*; un home d'alta cultura, relacionable amb els traductors de la Fundació Bernat Metge (p. 55).

Aquest novel·lista de ficció no té cap referent real concret, com apunta Maria Campillo, que el relaciona amb Francesc Trabal, amb qui no té cap

286. Mercè RODOREDA, «Parlant amb Maria Vila», *Mirador* (20 octubre 1932).

287. Rodoreda pot extreure aquest detall de diverses afirmacions que alguns novel·listes catalans feren en ser preguntats sobre els seus orígens literaris en entrevistes a *Clarisme*. Agustí Esclasans assegurà haver començat a escriure als cinc anys, C. A. Jordana als nou anys i A. Maseras als dotze anys.

punt de contacte: ni la personalitat i ideologia ni el tipus de novel·la que escriu.²⁸⁸ Al meu entendre, Frena és una paròdia genèrica del novel·lista català, i la seva obra, la paròdia de la novel·la sentimental. En canvi, sí que existeix la possibilitat que un altre dels personatges, Xavier Corrua, es pugui identificar amb Francesc Trabal ja que la seva caracterització coincideix amb la personalitat de l'escriptor sabadellenc segons ens la descriuen testimonis com Domènec Guansé o Joan Oliver. Tots dos ens presenten un Trabal festiu, eloqüent i desconcertant. Oliver en fa un retrat que pot aplicar-se perfectament al personatge de Corrua: «En Trabal era brillant, audaç, improvisador, voluble i ambiciós: el perfecte entusiasta. Sentia el deler d'agitar-se i d'agitar, de sacsejar els homes i les coses, de provocar sorpreses i contradiccions.»²⁸⁹ En l'aspecte literari, la proposta de novel·la que Corrua fa a Marià, lúdica, intranscendent, atrevida, també coincideix amb la línia de literatura que conrea Francesc Trabal.

L'ofici del novel·lista i el procés de creació literària, tan mitificat pel romanticisme, són també objecte de paròdia a *Crim*. Al capítol xx, el detectiu descobreix la qualitat de novel·lista de Marià Frena per uns signes, segons ell inequívocs, que delaten la seva professió. I Flac li adreça un significatiu elogi diferenciant el novel·lista de la resta dels mortals: «Al novel·lista se li vincla el coll amb una gràcia infinita, mentre que al comerciant, a l'home de negocis, cent per cent, el coll se li enravena de faisó poc escaient. El coll del novel·lista és una tija que es colltorça com la de les flors sota el pes de la xafogor que la ruixada salvadora vivifica i redreça. El novel·lista guaita el cel. El novel·lista mereix la meua estima perquè la imaginació me'l presenta com el bell Àngel caigut delerós d'altituds que tot d'una remunta en un vol fantàstic per planejar en un vol majestuós...» (p. 241). Marià Frena ens és presentat com un ésser elegit i sublim, que en un recinte que assoleix categoria de temple «sagrat», la seva cambra, anomenada *Inspiració*, crea l'obra literària: «Novellistes de renom universal s'han trobat empresonats en xarxes al capdavall ofegoses per tal de conservar, dins d'elles, llur inspiració. Han sotmès la seva llibertat espiritual a l'empresonament material d'uns braços femenins pel fet que, aquells, en encerclar-los els predisposaven a aquest estat de gràcia tan cobejat per l'home superior que deixa damunt la puresa del paper cast la marca inequívoca del seu cor i de la seva ànima» (p. 210). Aquesta teoria literària d'arrel romànica, però, queda parodiada quan descobrim què és el que en realitat inspira a Frena: les pintures de dones nues.

288. «[...] l'escriptor Marià Frena (Trabal suposo).» Maria CAMPILLO, «La Rodoreda que Rodoreda refusà», *Avui* (20 abril 1983).

289. Domènec GUANSÉ, *Abans d'ara*, Barcelona, Proa, 1966, p. 209. Joan OLIVER, «Francesc Trabal, recordat», a *Tros de paper*, Barcelona, Ariel, 1970, p. 144.

4.5. EL NOVELLISTA CATALÀ BOIG. DE NOU, GOETHE I EL FAUST

El personatge del fals detectiu anomenat Goethe, que apareix al capítol xv, inclou una triple paròdia: la del detectiu, la del novel·lista català i el seu entorn, i la de l'autor alemany i la de la seva obra *Faust*. Es tracta d'una de les paròdies més explícites i significatives de *Crim*; el personatge és un novel·lista català que ha embogit pel «senzill fet d'haver escrit set novel·les seguides, l'una darrera l'altra, obsessionat pel desig d'emular les grans glòries universals de la literatura» (p. 231) i, malgrat creure que s'anomena Goethe, s'identifica amb Faust i les seves experiències, motiu pel qual es troba reclòs en un psiquiàtric especialitzat en el tractament de «les principals eminències del país». Rodoreda recrea i parodia, com ja ha fet a *Un dia de la vida d'un home*, el *Faust* de Goethe i l'ambient de recepció i veneració de l'autor alemany en els cercles intel·lectuals catalans dels anys trenta.

La primera menció de l'autor alemany, però, uns capítols abans de l'arribada del novel·lista català boig, té lloc enmig d'un diàleg intranscendent entre Vessex Boy escorcolla sota el llit de Marià: «Llum; més llum. / — Com l'immortal pare de Faust, sentiu? Llum, més llum? Qui té una llanterna màgica?» Després de la darrera frase que Goethe pronuncià en el seu llit de mort, per associació d'idees se'ns acaba menant a Aladí i la llàntia meravellosa (p. 207). I després el novel·lista català boig —que tothom pren per un detectiu— quan arriba a la casa de Marià Frena ja fa una particular recreació del *Faust*: «Estimo la literatura i, si sóc Goethe, què direu? Impassibles em veureu recórrer valls i muntanyes cercant inútilment una Margarida empès per l'enganyifa de Faust. Pèssim contracte amb Mefistòfil» (p. 219). El novel·lista català boig ha sotmès la història a una deformació que fa que s'identifiqui alhora amb Goethe i Faust, i fins i tot fa aparèixer Valentí, el germà assassinat de Margarida. Finalment un altre dels aspectes de la paròdia és la deformació de l'episodi de l'aparició de Mefistòfil a Faust en forma de gos, que a *Crim* es converteix en l'escena dels canillaires, que dona títol al capítol XVIII: els homes del psiquiàtric apareixen acompanyats de multitud de gossos davant del novel·lista-Goethe-Faust.

Com ja ha fet a *Un dia de la vida d'un home*, la inclusió d'un personatge que és un novel·lista català embogit que creu ser Goethe és la manera, exagerada i còmica, de Rodoreda de reflectir la recepció de l'autor alemany a Catalunya, especialment a partir del centenari celebrat el 1932. Mercè Rodoreda coneix bé aquesta recepció i, com Trabal i molt abans Pitarra, en fa humor ideant una nova influència de Goethe en els autors catalans: la bogeria.

Finalment, el personatge de Goethe introdueix encara un altre tema: el perill de confusió entre la literatura i la realitat, de literaturitzar la vida personal, un dels temes que Rodoreda tracta sovint els anys trenta, enderiada a

demostrar la falsedat de la literatura, que, per això, desmitifica constantment. Les protagonistes de *Sóc una dona honrada* i *Del que hom no pot fugir* admeten tenir la visió del món contaminada per les novel·les; la comicitat d'*Un dia de la vida d'un home* neix del contrast entre el que hauria de ser una passió novel·lesca i la trista i crua realitat. I, a *Crim*, es posa en boca de Xavier Corrua un al·legat en contra de la confusió entre literatura i realitat, pronunciat en el moment precís en que acaba d'aparèixer el fals detectiu. Diu Xavier: «Si fem literatura perdrem el món de vista i la veritat ens passarà arran dels ulls sense que ens sigui permès d'adonar-nos-en. La literatura, amics, és el narcòtic de l'home civilitzat. La literatura s'entafora als cervells més ben muntats i ja l'home perd la noció de la realitat; noves idees el trasbalsen i sota la influència perniciosa d'escriptors normalment anormals va a la recerca del fantàstic que li apareix fonamentalment real i fa del mal bé i del bé mal» (p. 218). La literatura constitueix un perill per a la vida, que, com sempre, acaba sent allò essencial.

4.6. EL CLUB DELS SABATOTS

Rodoreda ridiculitza també un altre aspecte del món del novel·lista al qual ella mateixa pertany des de la seva creació, el 10 de gener de 1936: el Club dels Novellistes, que a *Crim* es transforma en el Club dels Sabatots. Durant un discurs d'elogi de l'ànima de la sabata, es fa humor sobre les grans glòries de la literatura universal, considerades inferiors a l'ànima d'aquell objecte: «Sí, sabata! la teva ànima serà immortal. La meua veu escamparà la iniciativa, perquè sigui creat el Club dels Sabatots. Els homes passen: Goethe, Dant, Boccaccio, Milton, Tolstoi... fum... fum... xemeneia amunt. Tu, sabata restes, i no et queixes si no ets compresa, ni te'n planys» (p. 143). Com veiem, en un sol fragment, Rodoreda retrata humorísticament diversos aspectes de la vida literària catalana: els autors de prestigi universal que en aquell moment estan sent traduïts al català,²⁹⁰ les obres dels quals ella ha llegit i utilitzat en les seves novel·les —per citar-los o parodiar-los— i una associació literària creada el gener de 1936 i de la qual forma part.²⁹¹ El Club dels Novellistes havia estat

290. DANT, *Divina Comèdia*, traduïda per A. Bulbena i Tusell (1908), N. Verdager i Callís (1921) i Lluís Balanzó (1923-1924); J. M. de Sagarra publica traduccions parcials i comentaris sobre l'obra a *La Veu de Catalunya* entre el 1935 i el 1936. DANT, *Vita nuova*, traduïda per M. de Montoliu (1903). TOLSTOI, *Anna Karenina*, traduïda per Andreu Nin, Proa, 1934.

291. És possible també que la paròdia es refereixi al Lyceum Club o al Conferentia Club, entitats literàries de l'època, però el nom parodiat i l'actualitat de la creació del Club dels Novellistes ens fan decantar per aquesta darrera possibilitat.

una iniciativa de Francesc Trabal per potenciar el conreu de la novella i enfortir els vincles entre els escriptors catalans. L'únic requisit per formar-ne part era haver escrit o traduït una novella, els socis pagaven una quota de 36 pessetes anuals i l'entitat tenia la seva seu al carrer Pelai, número 34.²⁹²

4.7. LA PRESENCIA DE PROUST

Un dels autors entronitzats a Catalunya pels cercles intel·lectuals era Marcel Proust i *À la recherche du temps perdu*, situació que Rodoreda també fa sortir a *Crim* en un fragment desmitificador, que fa broma sobre l'extensió i la profunditat de l'obra del francès, que tots els crítics consideren l'autor més important del moment, com hem vist en l'apartat dedicat a les polèmiques entorn del gènere novellístic. Un diàleg aparentment intranscendent enmig de la discussió sobre la recerca del collar, a *Crim*, juga així amb l'obra de Proust (p. 172):

—Voleu dir-me què fem? El temps és or.
 —Per a mi el que val és el temps perdut.
 —No: la recerca.
 —Quinze volums.
 —Jo en vaig comptar setze.
 —No ve d'un.
 —Avisem la policia?

El 1936 només existia la traducció catalana d'un dels volums de l'obra, *Un amor de Swan*,²⁹³ però la premsa literària difonia Proust com una de les figures cabdals de la novella del segle XX. Joan Sacs, per exemple, va dedicar més de sis articles a *À la recherche du temps perdu*, entre el 1933 i el 1934, a *Mirador*.²⁹⁴ Rodoreda també n'ha parlat com a sinònim d'alta qualitat, però també d'elitisme, i a l'article «Joana Mas» ha escrit: «No és ara l'hora d'un Proust. —Que potser no tindrem—. Però que, si sortia, no dubtem que el gran públic no el llegiria» (vegeu el capítol dedicat al pensament literari).

Salvador Espriu havia reflectit, el 1935, en el conte «La tertúlia», dins *Ariadana al laberint grotesc*,²⁹⁵ aquesta actitud de la cultura catalana en la re-

292. Vegeu l'apartat 5.4 de «La trajectòria fins al 1936. Del Liceu Dalmau al Club dels Novel·listes».

293. Marcel PROUST, *Un amor de Swann*, traducció de J. Bofill i Ferro, Badalona, Proa, 1932, coll. «A Tot Vent». Rodoreda n'inclou una citació al capítol II d'*Aloma*.

294. Joan SACS, «L'Estètica de Marcel Proust», *Mirador*, núm. 241 (14 setembre 1933); «El temps perdut de Marcel Proust», *Mirador*, núm. 249 (9 novembre 1933), etc.

295. Salvador ESPRIU, *Ariadna al laberint grotesc*, Barcelona, 1935, coll. «Quaderns Literaris», núm. 69, p. 89-91.

cepció i l'entronització d'escriptors estrangers: les acusacions d'immoralitat d'uns sectors, les exhibicions pedants d'altres i el desconeixement de l'autor per part de la majoria. Espriu, però, es decanta per la sàtira social i no per la paròdia literària com Rodoreda, però tots dos coincideixen en el retrat humorístic d'un ambient cultural.

4.8. EL JOC AMB BAUDELAIRE

La jove Rodoreda també juga a *Crim* amb un altre dels poetes més entronitzats per les elits culturals catalanes: Charles Baudelaire, i sobretot, fa moltes referències a *Les flors del mal*, el recull condemnat al segle XIX pels tribunals francesos, i molt difós a Catalunya els anys vint i trenta, sobretot després de la commemoració oficial el 1921 del centenari del seu naixement.²⁹⁶ Rodoreda situa Baudelaire i la seva obra —escandalosa per alguns sectors— en un context vulgar i humorístic i hi recorre diverses vegades al llarg de la novel·la. Primer una amant, una estrella d'un cabaret, compara Vessex Boy amb Baudelaire: «Estimat infant, t'estimo perquè la teva boca sàvia i perversa ensems, és més deliciosa que *Les flors del mal*: les teves dents són semblants a delicades fulles de gardènia... besa'm, petit Carles Baudelaire meu!...» (p. 124). Després el fa sortir per mostrar la sensibilitat de Rut, en oposició a la grolleria del banquer Joan Encunya: mentre ella s'adorm llegint Baudelaire, ell ho fa amb l'obra de l'Abat de Voisenon, autor d'obres populars eròtiques i còmiques (cap. v).

Les flors del mal torna a aparèixer, en una edició il·lustrada per Labocetta, just a l'inici del capítol IX en una simple descripció de la biblioteca. Rodoreda sembla situar-l'hi com una pista per al lector ja que en aquest capítol i en el següent anirà desgranant versos d'aquests poemes mentre dura l'escorcoll dels personatges. Durant els dos capítols es va repetint la mateixa fórmula: menciona un personatge, a continuació intercala un vers del poema «Le beau navire» directament en francès, descriu els objectes que porta al damunt i li aplica un comentari humorístic (p. 179 i s.). Després d'aquest joc amb els versos tan sacralitzats (que primer havien estat maleïts) encara es permet una última menció de Baudelaire, simplement com a objecte de comparació sublim. En un paràgraf d'elogi de l'enamorada, Marià Frena escriu, després de mencionar la *Vita nuova* de Dant: «Gràcies a tu, amor meva assolida, que tot el

296. *Les fleurs du mal* (1857) era conegut a Catalunya gràcies a dues traduccions: *Les flors del mal*, de Joan Capdevila (Prefaci de J. Farran i Mayoral, Publicacions de La Revista, 1920) i de Rossend Llates, amb il·lustracions de Xavier Güell (Llibreria Catalònia, 1926). Baudelaire era un poeta extraordinàriament valorat per autors com Carles Riba, entre d'altres.

vulgarisme que em voltava s'ha auriolat de somni i de poesia... he trobat els núvols més meravellosos que Baudelaire» (p. 282). Un cop més, mentre que la premsa i els intel·lectuals i acadèmics sacralitzen un escriptor i la seva obra, Rodoreda, àvida lectora, l'utilitza humorísticament.

I no serà l'últim cop que utilitzi els versos de Baudelaire. Si a *Crim* ha triat versos del poema «Le beau navire» per anar intercalant en la descripció dels escorcolls, molts anys més tard, quan escriu *Mirall trencat*, recorre a versos de «Moesta et errabunda», també de *Les flors del mal*, i els posa en boca d'Eladi Farriols, que els dirà a Pilar Segura, en el capítol XII, titulat «Lady Godiva»: «Els dies que plovia estava melangiosa i quan estava melangiosa era divina. *Dis-moi, ton coeur parfois s'envole-t-il, Agathe?*», uns versos que va repetint enmig de la narració: «*S'envole-t-il, s'envole-t-il, s'envole-t-il...*» (p. 100). I insisteix en xiuxiuejar els versos a la seva amant artista al final del capítol: «*quelque chose que je ne peux pas saisir...*» i encara: «*S'envole-t-il, s'envole-t-il, s'envole-t-il?*» (p. 103).

La importància que Rodoreda dona al personatge més endavant és ben evident. Primer l'inclou dins l'obra teatral *Un dia*, datada el 1959 i clar precedent de *Mirall trencat*. I després Lady Godiva es converteix en un personatge important a *Mirall trencat* (a més d'amant d'Eladi Farriols és la mare de Maria). Per tant, resulta com a mínim curiós que Lady Godiva ja aparegui, si bé breument, a *Crim*, al capítol III, «En ple misteri». Vessex Boy diu: «És bella, però no és intel·ligent. No és com vós que inviteu a l'èxtasi. Lady... Lady, Godiva us envejaria i jo reto homenatge a la dona més dona del segle vintè» (p. 135) referint-se a l'heroïna llegendària que va cavalcar nua per tal que el seu marit rebaixés els tributs als seus súbdits. Anys més tard, Eladi Farriols se sentirà fascinat per una dona en termes similars: «Quan pensava en ella i estava de bon humor, li agradava dir-li Lady. La le-i-di. Lady Godiva era el seu nom d'artista i dir-li Lady l'amorosia per dintre» (p. 100 de *Mirall trencat*).

4.9. ALTRES OBRES I AUTORS

A *Crim* hi apareixen molts altres escriptors i moltes més obres, que estan d'actualitat per diversos motius o que simplement formen part de l'amplíssim univers de lectures de la jove Rodoreda. L'autora cita constantment, d'una manera oberta uns cops i camufladament dins el relat d'altres, autors i títols amb objectius ben diversos. La llista de tots seria inacabable però podríem classificar-los així:

— Escriptors i intel·lectuals de l'època que apareixen com a personatges de ficció. És el cas de Maria Teresa Vernet i la seva novel·la *Final i preludi*

(p. 197) i de Josep Carner, que Rodoreda situa al Liceu entre l'aristocràcia i que descriu així: «Bellafila, príncep de la ironia agredolça, guaitava, somniosament, com es fonia un giravolt de farvalans» (p. 162). En el mateix escenari hi situa el comte de Keyserling, l'aristòcrata i filòsof alemany que havia estat a Barcelona el gener del 1935 i havia contactat amb Josep Maria de Sagarra, Josep Puig i Cadafalch i Joan Estelrich, una visita que va tenir un gran ressò a la premsa. Francesc Trabal i la seva característica corbata —que era un cordó de sabata— també apareixen a *Crim* quan el detectiu pregunta: «Per què no desapareix la corbata de Trabal? Quin braó en l'esbrinament...» (p. 219),²⁹⁷ i el crític Joan Sacs també té un petit paper al capítol II.

— Altres autors utilitzats com a correlats per a la caracterització dels personatges: ja hem vist com utilitza el gust per Baudelaire i per l'Abat de Voisenon per definir la personalitat de Rut i Joan Encunya. O per a la definició d'actituds o conceptes; Petrarca i Lord Byron, per exemple, apareixen per definir dos tipus de concepció de l'amor i la fidelitat: «Si us interessa us diré que no m'agrada Lord Byron. / —Compareu-me amb Petrarca. / —Pobra Laura pluralitzada!» (p. 141).

— Alguns cops Rodoreda recorre a autors i obres com a termes d'una comparació: el silenci de Joan Mínguez (cap. VII), un bot com el de «La granota saltadora del comtat de Calaveras» (cap. X), dos personatges semblen *Pau i Virgínia* de B. de Saint-Pierre (cap. VII), o un altre recorda el personatge Aramis de *Les trois mousquetaires* de Dumas, i una estimada és com la protagonista de *Hermann i Dorotea* de Goethe (cap. XXI). Rodoreda fins i tot pren personatges de la literatura hindú —un fet gens estrany si tenim en compte que C. A. Jordana ha traduït *L'epopeia de Rama, príncep de l'Índia* (Barcino, 1932)—, els personatges del *Ramaiana* (cap. XXI).

— Altres cops construeix simplement jocs de paraules, menciona títols o fins i tot petits fragments de versos. És el cas del poeta més venerat a casa seva, Verdager, del qual tot just menciona les paraules «peu de petxina» (p. 128) i col·loca una nota a peu de pàgina —l'única de tota la novel·la— en la qual situa el poema de *L'Atlàntida* del qual les ha tret: «Recordeu de Verdager, la *Balada a Mallorca*: "Son peu de petxina rellisca en la molsa..."»²⁹⁸ A l'altre

297. *El Be Negre* també feia broma sobre la corbata de Trabal i anunciava l'edició d'un opuscle del sabadellenc titulat *Història de la corbata* (núm. 90 (7 març 1933)).

298. Aquesta és l'única nota de *Crim* i té l'objectiu de parodiar l'intel·lectualisme de les anotacions a peu de pàgina i, alhora, de retre homenatge (desmitificant) a uns versos que coneix des de petita, a través del seu avi, fervent admirador del poeta, al que va convertir en *sant*. Rodoreda devia recordar aquest vers de manera molt especial, ja que tornarà a utilitzar-lo anys més tard per titular un conte inèdit: *Peu de petxina* (s. a., Arxiu Mercè Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans). I encara en una peça teatral: «Perot: Jo, els peus de petxina, fins allà on la cama es lliga amb la cuixa.» Cf. «Maniquí 1, Maniquí 2», a *El torrent de les flors*, p. 147.

poeta admirat, Maragall, li dedicarà dues mencions. En la primera imita el seu estil i escriu: «Es conegueren en ple Himàlaia, a tall d'aprenents de turista i, després d'unes caigudes espectaculars damunt la muntanya de mil cims, que diria Maragall, esdevingueren amics i restaren enemics de l'alpinisme i de les botes ferrades» (p. 125). Mentre que en la segona l'elogia així: «[...] s'inicia un lleu desvetllament, mentre el verb roent i dolç de Maragall vetlla la defunció dels darrers poetes» (p. 251).

— Els literats i les seves obres també poden ser simplement tema de conversa dels personatges, com és el cas de Tagore (cap. v) o de Víctor Hugo (cap. xv). I a aquesta llarga llista de referències literàries hi hauríem d'afegir encara gèneres com el d'aventures i contes infantils com ara *Barva Blava* o *Aladí i la llàntia meravellosa*, entre d'altres.

D'aquesta manera, Rodoreda continua i intensifica la tendència iniciada a *Un dia de la vida d'un home* de fer humor del panorama cultural català, que afecta també uns altres membres d'aquest: els crítics i les seves polèmiques.

4.10. LA CRÍTICA I LES POLÈMIQUES DE L'ÈPOCA: L'ART I LA MORAL

L'avversió envers els crítics que Rodoreda ha manifestat a *Polèmica* i ha tocat de passada a *Un dia de la vida d'un home* queda reflectida a *Crim* en un episodi, que va més enllà de la paròdia i esdevé un insult, ja que els qualifica de curts de gambals. La manca de professionalitat i criteri dels crítics catalans queda clara quan valoren molt positivament una obra absurda de Marià Frena quan és un nen de quatre anys: «Un oncle seu, bona persona, però curt de gambals, li edità el llibre, i els crítics, bones persones, emparentades amb l'oncle per lligams d'espessor intel·lectual, celebraren en tots els colors de l'escala cromàtica el feliç deslliurament de *Història del món i els seus mars* en plena certesa que un erudit pelat de closca i espès de barba era l'afortunat autor d'aquella obra que emplenava de glòria el país dels grans indiferents» (p. 126).

Només un crític català, Joan Sacs, se salva de l'atac: per por de la seva duresa, la mare de Frena es preocupà molt de la formació del seu fill. Aquesta opinió de Rodoreda és clarament influenciada per Delfí Dalmau, que a *Polèmica* contraposa el rigor d'aquest a la benevolència que caracteritza els altres crítics catalans. Diu Dalmau: «Com que creia els nostres crítics excessivament benèvol, vaig fer declaració explícita de desitjar severitat; i encara la demaní directament a qui em semblà més expert en aqueixa modalitat: Joan Sacs» (p. 302). Per aquest motiu Dalmau havia encapçalat *Seny i atzar* amb la següent dedicatòria: «A Joan Sacs. [...] Per què a vós l'endrega? Perquè em sembla el crític més agut davant un llibre dolent o una mala obra. / Perquè en-

tenc que els afalacs i timideses en la crítica fan mal, que és hora de dir veritats fortes.»

Rodoreda dedica més extensió a la paròdia de les polèmiques, i de les posicions conservadores en la discussió sobre l'art i la moral, vehiculada a partir de dos blocs de personatges que representen dues concepcions de la moral oposades: el puritanisme, representat per les bessones Balba, i la naturalitat, representada per Xavier Corrua i Vessex Boy, principalment.

El xoc entre les dues concepcions de la moral i l'allusió explícita al món literari català queden clares al capítol XIV, a través de la intervenció de Vessex. Arran del bes apassionat entre ell i Semíramis, es produeix una situació incòmoda i esclata l'atac, que és interromput per una broma basada en el joc de paraules i l'obsessió històrica de Camp Gimpoma: «Davant de l'actitud de tots, amarada de muda censura, Vessex, que era una de les ombres, indignat pronuncia aquests mots: —Què voleu retreure'm? Ens besem perquè ens estimem. No escau, ja, el posat de verge púdica. / A Camp Gimpoma el darrer mot li evoca la primera i la segona guerra púnica. Hasdrúbla, Hanníbal... El seu record no és més extens. / —... sí, de verge púdica. Molts rostres dels presents escaurién millor als representants de les novel·les promocions intel·lectuals, tancades en el clos on piula el pardal» (p. 214).

Rodoreda parodia la polèmica artística sobre l'art i la moral a través d'un dels monòlegs de Xavier Corrua, que ataca els prejudicis de la moral burgesa i la hipocresia que contenen i es pronuncia a favor de la naturalitat (tot utilitzant termes de la religió budista i comparacions amb vegetals i fent jocs de paraules basats en termes bíblics). Es tracta d'un discurs que capta i parodia el debat que es desenvolupà entre finals de 1933 i principis de 1934 a la premsa catalana amb motiu de l'Exposició del Nu, que ja hem trobat mencionada a *Un dia de la vida d'un home*. Un exposició organitzada pel Cercle Artístic (institució que apareix citada a *Crim*) i que tingué lloc als soterranis de l'estació dels Ferrocarrils Catalans a la plaça de Catalunya, a la qual s'oposaren fermament els sectors de la societat i la cultura més catòlics, adduint la seva immoralitat.²⁹⁹

Això donà peu a una sèrie de discussions que Xavier Corrua resumeix així: «Avui, senyors i senyores, el nu ha perdut importància, només se n'esperveren quatre cavallers que no poden resistir-ne l'espectacle perquè els sotreu al llevat de les contingències i temen per les seves consciències. El nu, amics benivolguts, no és un signe de progrés, és clar, ans de retrocés, però no era delícia, admirat Camp Gimpoma, la remota edat de la pedra i del calderer fenici? Qui gosa blasmar l'obra de Déu? Déu no féu els vestits ni ningú no ens

299. Cf. «L'Exposició del Nu. La Junta Diocesana d'Acció Catòlica i Acció Popular protesten contra aquesta exhibició», *La Veu de Catalunya* (16 desembre 1933), p. 6.

ha dit que el pecat original fos el nom de cap famós modista. L'home, només el cervell obtús de l'home podia inventar aparells sinistres de flagell continu!...» (p. 195). Xavier, que només va vestit amb un eslip, s'erigeix en defensor de la naturalitat i ataca la hipocresia dels sectors conservadors: «Viviu reclosits dintre closca de tortuga. L'home seria més feliç si lleus prejudicis no l'escanyaven. Cal que hom es permeti allò que no fa mal a ningú. La innocència d'una passejada sense vestit sota la pluja us esvera? Coses més greus us haurien d'esverar. Pensaments inconfessables, 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...» (p. 156-157). I encara tornarà a insistir en l'atac contra la pudícia i els prejudicis morals que ell troba antinatural al capítol x, arran de l'*striptease* de Lady Body i Semíramis, i de l'actitud de les Balba.

Rodoreda reflecteix a *Crim* l'oposició entre dues concepcions de l'art, entre dues maneres de traslladar la realitat a la literatura: una d'idealista i conservadora, moral segons els cànons del catolicisme, que presenta una visió falsificada i bucòlica de la societat i la natura, i una altra de més realista i progressista, immoral segons aquells. Dues concepcions que suposen, un cop més, l'oposició entre l'anacronisme i la modernitat. Una oposició que és la base de les polèmiques sobre el model de novel·la que cal potenciar en aquesta època de recuperació. *Crim* reflecteix i parodia dos aspectes concrets d'aquestes polèmiques entorn de la novel·la: la novel·la psicològica i el ruralisme.

La novel·la psicològica, amb tota la influència de Freud, era un dels models més conreats, però havia provocat els atacs d'alguns sectors conservadors de la crítica —com Manuel de Montoliu—, que l'havien considerat un greu atac a la moral. La narrativa russa, d'altra banda, havia proporcionat models com Dostoievski. Tot plegat, contribuï a crear a Catalunya un corrent de novel·la psicològica que reflectia universos amargs amb personatges torturats, novel·les sobre problemes socials i psicològics, poblades per miserables, i bojós, per exemple. Un corrent representat per l'obra de Sebastià Juan Arbó i de Joan Puig i Ferrer, per exemple, que la crítica considerava igualment immoral i inadequat per a l'evolució de la novel·la.

Rodoreda, que s'ha inscrit en aquest corrent amb *Del que hom no pot fugir*, inclou a *Crim* referències a aquestes polèmiques sobre el model de realitat que la novel·la ha de reflectir i fa dir a Xavier Corrua: «No dubtem. La pudícia no existeix. Per què cal? Si la impudícia revela la bellesa, benvinguda sia al reialme dels comprensius. Només és casta la lletgesa... per bé que ho desaprova el fet que també hom honora la noble bellesa d'innoble lletjor: l'excel·sa serenitat dels membres cargolats, la suau dolcesa dels rostres horribles, dels

teixits esquinçats, dels músculs en tensió sota la pressió d'un roc aixafador. La magna bellesa de l'ennegrit minaire, la de l'escombriaire: cabàs al cap, trompeta a la boca, cavall capjut i nafrat... Sempre tindrà la meua desaprovació la pudícia pròpia de l'època de la Inquisició» (p. 195). Queda clar, doncs, el caràcter anacrònic de la moralitat catòlica i conservadora.

Rodoreda parodia la crítica conservadora d'un dels aspectes clau de la teoria de Freud i de la novella psicològica, el subconscient, a partir dels diàlegs de les Balba i de Flac, que creuen en el caràcter pervers i antimoral d'aquest element: «No! Aparta't de mi, subconscient que em xiuxiueges mots que el meu conscient detura amb el signe de la puresa» (p. 245), diu Flac resistint-se a la seducció de Semíramis. Les Balba tracten el subconscient en el mateix sentit però relacionant-lo amb un altre aspecte, la natura: «Les formigues canten el primer de Maig amb llur trafeguejar incessant i els arbres llancen al vent la seva verda cabellera despentinada però embellida amb la lluisor de la gotellada que malmet diades i ofrena ufana a la natura mai pervertida per terboleses del subconscient» (p. 265).

I és que aquests personatges, símbols absoluts de la decència i l'honor, representatives de la moral puritana i de la literatura sentimental, serveixen també per introduir i parodiar una certa concepció de la natura que podem considerar totalment oposada al ruralisme «negre» de principis de segle i més pròxima a certes tendències poètiques com el Noucentisme o l'Escola Mallorquina. Les Balba tenen una visió de la natura absolutament bucòlica —fins i tot ingènua i terriblement infantil—, que observem en la transcripció dels pensaments de Violeta tot imaginant un duel (p. 174): «Hi haurà rosada damunt dels camps gronxats pel buf de l'àngel del sud-oest i l'aranya com si toqués l'arpa teixirà la curiosa teranyina. Els moixons badaran llurs becs cara al cel esmorteït. Els bous es prepararan per a llaurar la terra mare, puix que les llavors sembrades pel pagès bona persona hauran fructificat a sota la pluja benefactora.» I de nou durant l'interrogatori les bessones tornen a descriure aquest tipus de natura: «—Detectiu Flac —diu Violeta suplicant—, penseu en l'horrible taca que heu fet caure damunt de la nostra admesa honorabilitat i reconeguda reputació. Penseu en la puresa dels nostres purs caps, purs cors, purs esperits i pures ànimes. Detectiu Flac, som innocents com la guatlla al camp... diu la guatlla, què fas blat?, què fas guatlla?, diu el blat... però sortosament la torxa de la fe ens il·lumina i no ignorem que l'halo de la bondat apareix nimbant el cap dels escollits. Si els nostres cors fossin culpables apareixeria la mentida a les nostres galtes en forma de roja rosella dels camps poetitzats pel buf càlid de la tèbia primavera, llavors que pul·lulen els insectes arreu i arreu... passen els pardals i s'aturen. Volen i piulen» (p. 265).

Rodoreda està parodiant els crítics que rebutgen un model de literatura que ella admira, tant el ruralisme negre —recordem la veneració per *Solitud* i

els *Drames rurals* de Víctor Català—com la novel·la psicològica—admira profundament l'obra de Carles Soldevila o Miquel Llor. Dos corrents que ella ha unit i conreat tranquil·lament a *Sóc una dona honrada?* i especialment a *Del que hom no pot fugir*, una novel·la ambientada en un poble de muntanya, en el marc d'una natura hostil i brutal, amb uns personatges primitius i d'altres que embogeixen.

5. TRACTAMENT HUMORÍSTIC DE LA FILOSOFIA I DE LA RELIGIÓ

5.1. INSIGNES FILÒSOFS I ESCOLES

Els dos personatges que tenen la categoria de detectius, falsa o real, apareixen vinculats a la filosofia, un altre aspecte cultural parodiat a *Crim*. El tractament humorístic al qual Rodoreda sotmet filòsofs i escoles té un doble objectiu que no ens estranya si recordem el rebuig d'aquesta disciplina que ha manifestat a *Polèmica*. A partir de la paròdia del racionalisme propi de la figura literària del detectiu, degrada i desmitifica una matèria que es caracteritza per l'anàlisi i la transcendència.

Goethe, el novel·lista català boig, fa una interpretació literal de la teoria de Nietzsche que resulta absolutament còmica: «Escriure amb sang! Quina incongruència. Escriure dessagnant-nos... I com ens serà possible de conservar els manuscrits plens de grumolls?» (p. 219). Aquest fals detectiu pronuncia un discurs insultant Schopenhauer a causa de la seva misogínia, un tema que Rodoreda reprèn després d'haver-lo mencionat a *Un dia de la vida d'un home*: «Schopenhauer era un infeliç. Un covard. Un pretensions decebut. Un predicador de falses doctrines que es debatia llançant verí a causa de la seva poca traça a enamorar. Un perdulari de l'amor que, cansat d'implorar sense reeixir, s'aferrava a la iniqua palanca de l'odi i del dicteri que l'empenyia en la soledat més nefasta, a escriure, ple de despit, el que aquest li dictava... —el detectiu s'apropa a Lady Body—... impossibilitat d'enamorar es llançava als braços de la insídia... tenia ànima de dona: traïdora... vil...» (p. 220).

Altres referències filosòfiques, pensadors i escoles serveixen com a correlats per expressar actituds, com la de Flac, que és qualificada d'«estoïcisme zenonià», o per definir conceptes: l'interrogatori de Camp Gimpoma —que ha acabat fent adormir Flac— és descrit així: «No sé si qualificar-la de diàleg platònic o de defensa socràtica.» Com es pot observar, l'entrellaçament humorístic d'elements de tots els àmbits de la cultura amb fins humorístics és constant.

5.2. LA BÍBLIA I ELS CONCEPTES RELIGIOSOS

El tractament de la Bíblia i la religió a *Crim* segueix totalment la línia d'*Un dia de la vida d'un home* i té molt a veure amb l'obra de Francesc Trabal (probablement també té alguna cosa a veure amb les primeres obres de C. A. Jordana, *Quatre venjances*, *La veritat sobre Sigfrid*). Rodoreda adopta la mateixa actitud irreverent i provocadora que Trabal —i Oliver—, i tracta amb humor, descontextualitza i deforma la Bíblia, presentada al final com un llibre fort i atrevit. A més, utilitza diversos conceptes de la religió catòlica, com miracles, martiris, sagraments..., i els integra com a part de la narració. Tot plegat en una època en que la Fundació Bíblica Catalana de Cambó està publicant l'edició catalana del llibre sagrat amb un important ressò a la premsa.

Diversos personatges i episodis bíblics són parodiats i utilitzats com a metàfores: «Vós heu actuat de trompeta de Jericó i en comptes d'abatre les muralles heu desvetllat tot el que restava adormit dins el meu pit» (p. 197), o com a termes de comparacions: «Marià Frena, al davant, sembla Josué en travessar el Jordà» (p. 202). També són objecte de jocs de paraules i altres construccions humorístiques: «Enyoro la pau... Enyoro l'edat d'or, el pasturatge dels temps bíblics, quan el vi era el suc del gra del raïm espremut arran del llavi assedegat, el blat ondulat dels camps suggeria a Salomó, successor de David, rei d'Israel, la comparança amb una de les principals gràcies del Sulamita en el *Càntic dels càntics*... Un dia les aigües del Mar Roig s'obriren generoses i hom salmodiava: Torre de David... David de la Torre... Torre de David...» (p. 196).

Pel que fa als conceptes religiosos, gran part del capítol XII, «La cuina», consisteix en la paròdia del miracle de la multiplicació dels pans i els peixos, que, convenientment deformat, té com a protagonistes el brou de gallina i les croquetes. I conceptes com el martiri de Santa Llúcia, els cristians al circ o els missioners damunt de graelles serveixen per a la construcció de comparacions.

6. EL TRACTAMENT DE LA MITOLOGIA, DE LA HISTÒRIA I DE L'ART

Rodoreda demostra conèixer bé la mitologia, principalment la clàssica, però també alguns aspectes de l'oriental, un altre dels elements culturals que utilitza per fer humor. La lectura, com sempre, ha estat la via de coneixement del tema. Rodoreda coneix bé *L'Atlàntida* de Verdaguer, la poesia de Maragall, l'*Odissea* (traduïda per Carles Riba a l'Editorial Catalana, el 1919) i l'*Eneida* (en català, existia des del 1918 una traducció de Llorenç Riber a l'Editorial Catalana) i també demostra conèixer alguna cosa de mitologia hindú (recordem la traducció de Jordana), i fins i tot introdueix la deessa de la natu-

ralesa fenícia, Astarté. A «Estils» ja ha confessat un gran gust per la mitologia: «M'agrada força la mitologia. Molt. Té damunt la filosofia la superioritat in-negable de la boniquesa i, encara, la d'ésser una gran mentida.» I a *Crim* la utilitza amb els mateixos objectius que la literatura: muntar comparacions («Afrodita nascuda d'escuma no era tan bella»), metàfores («Sou més bella que Leda i jo us seré cigne»), descripcions de personatges, de situacions, o per fer jocs de paraules. A *Crim* sovint és un correlat per definir la bellesa o algun altre atribut dels personatges, com a representació d'una moral pagana i natural, alliberadora i no repressora. La mitologia sovint serveix com a elogi entre els enamorats que pretenen viure històries paral·leles a les mitològiques, però que acaben resultant còmiques. Per exemple, Lady Body —que ha estat anomenada Safo, Messalina, Lais, Calipso— vol ser Penèlope, per això diu a Vessex: «Ulisses... doneu-me una mitja.»

Com hem vist en l'anàlisi de *Sóc una dona honrada?*, la jove escriptora utilitza humorísticament la mitologia des de la primera novella, una operació que contrasta amb la veneració del Noucentisme i els seus seguidors pels mites grecs i romans i que demostra per enèsima vegada l'esperit antitranscendental de la jove escriptora de formació autodidacta.³⁰⁰

Els personatges històrics, que ja hem vist que ha començat a fer aparèixer a *Sóc una dona honrada?*, compleixen idèntiques funcions que els mitològics i els literaris: «Aquesta moderna Lucrècia ha tramet el complot» (p. 221). I, finalment, en aquesta utilització general d'elements culturals de tota mena, Rodoreda també inclourà a *Crim* nombroses referències a la història de l'art. Fins i tot fa servir els gustos en pintura dels personatges per caracteritzar-los. És com si la jove autora incorporés a la seva novella, tot jugant, tots els coneixements culturals que ha anat aprenent des de la infantesa fins ara.

La pintura i la història de l'art en general són presents des de la primera novella de Rodoreda i demostren el seu interès pel tema. En aquesta època utilitza aquest element cultural i menciona quadres o corrents artístics com a part d'una descripció o d'una comparació, com a manera de definir un personatge en funció dels seus gustos i com a manera de vehicular també les seves opinions i preferències. És fàcil deduir que rebutja el barroquisme, i que té curiositat —i també una mirada irònica— per les tendències més modernes.

300. Més endavant, en les dures condicions de l'exili, mentre escriu poesia seriosa i culta a partir de l'*Odissea*, no pot resistir la temptació d'incloure alguna nota humorística al sonet «Femios» de *Món d'Ulisses*, i demana consell sobre la conveniència d'aquest humor a Josep Carner: «Femios era l'aeda que cantava en els seus festins. Durant el combat s'amagà i va salvar la pell. Ulisses va perdonar-lo. Potser hi faig massa broma, i broma una mica banal. Enmig dels altres però, és possible que doni una nota diversa (Obiols *dixit*). Digueu-me, si us plau, sincerament, què n'opineu.» (Carta a Josep Carner, s. a., Arxiu Fundació Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans.) Vegeu Mercè RODOREDA, *Agonia de llum...*

Els anys cinquanta Rodoreda es dedica a la pintura i intenta imitar Klee, Picasso o Miró i en la seva obra literària inclourà referències a la pintura i als corrents artístics del moment. Primer ho fa a *Isabel i Maria*, creant la jove Maria, que vol ser pintora i per això viatja a París, on entra en contacte amb un artista. A *Jardí vora el mar* hi fa aparèixer, d'una banda, dos personatges pintors —Eulàlia i Feliu— i, de l'altra, la pintura de Miró feta per encàrrec del senyor Bellom, un ric amb amics crítics i pintors, però a qui l'obra de Miró fa riure molt. Com a *Crim*, però d'una manera més elaborada, Rodoreda continua fent servir els elements culturals per a les seves històries i fa sortir els corrents artístics a les seves novel·les. I finalment, a *Mirall trencat*, hi trobem un altre personatge que s'esforça per ser pintor: Jesús Masdeu. Els referents culturals seran, doncs, una constant en l'obra de l'autora.

7. LA NEGACIÓ DE L'AMOR I LA PRESENCIA DE L'EROTISME

El gran tema de les quatre primeres novel·les de Rodoreda és el contrast entre la idealització de l'amor (que té el seu origen en la literatura romàntica) i la crua realitat de les relacions amoroses. Tant la tragèdia de *Del que hom no pot fugir* com la paròdia d'*Un dia de la vida d'un home* o la tragicomèdia de *Sóc una dona honrada?* ens fan arribar a la mateixa conclusió: la inexistència de l'amor ideal i romàntic.³⁰¹

La discussió explícita sobre l'existència de l'amor, un tema que ja han tractat Rodoreda i Dalmau a «Estils», és un altre dels temes que ocupa els personatges de *Crim*. Marià i Xavier exposen dues teories personals sobre aquesta qüestió. L'humor presideix de nou el tractament del tema amorós, i un element tan banal com el cafè suscita, per associació d'idees, la discussió entre Xavier i Marià sobre la seva existència. La història d'un apassionat idil·li de Xavier amb una mestissa cubana, plena d'erotisme i de sensualitat, és l'origen de la manca de fe de Xavier en l'amor. La causa és del tot inversemblant: la seva estimada accedí al sexe a causa d'haver-se pres un litre de cafè. Els instints per sobre dels

301. La negació de l'amor serà un tema constant de la seva novel·lística, sobre el qual parlaven així Montserrat Roig i l'autora: «A la seva obra es nota una pugna interna entre l'home i la dona... / —Sí? / —Sí, com una agressivitat latent de la femella contra el mascle. / —No ho sé, no ho sé... Deu ser involuntària per part meua. I això és més perillós, perquè deu ser una cosa profunda que jo mateixa no conec. Però no, no, a *La Plaça del diamant*, per exemple, les relacions entre home i dona... Bé, sí, el personatge d'en Quimet és molt fastiguejant, quasi insuportable. / — És que em sembla que vostè ve a dir que les relacions entre home i dona són quasi impossibles. / — I a tu et sembla que són possibles? —Doncs... no ho sé. / — Potser més que impossibles, són difícils.» (Montserrat ROIG, «L'alè poètic de Mercè Rodoreda», a *Retrats paral·lels*, p. 172.)

sentiments fan decebre Xavier, que nega nombroses vegades l'existència de l'amor i insisteix en les conseqüències nocives d'aquest per a la persona. Durant tota la novella el seu únic objectiu serà el flirt, l'idilli intranscendent.

En canvi Marià Frena, com ja hem vist a partir de la seva literatura, té una concepció idealista i romàntica de l'amor i expressa la seva creença en aquest sentiment en el discurs de rèplica al seu secretari, un discurs que en alguns moments cau en l'estirabot, en l'absurd, però que manté una línia argumental clara: l'existència de l'amor, dins de la seva visió idíl·lica de la vida.

En la majoria dels capítols, l'acció detectivesca és substituïda pel flirteig entre els personatges. Des del principi Vessex Boy, que és la parella de Semíramis, es confessa enamorat de Lady Body, alhora que Xavier Corrua intenta seduir Semíramis. L'interrogatori de Lady Body es converteix en un consultori sentimental i acaba amb petons apassionats. El de Semíramis acaba convertint-se en bufades entremig de besades. Tots disfressen, solemnitzen i engrandeixen el seu amor, en realitat fugaç flirt, a base de referències literàries, històriques, mitològiques o bíbliques, que el converteixen en un gran amor a l'estil romàntic i grandiloqüent. Però en realitat el que hi ha al llarg de tota la novella són relacions o insinuacions eròtiques, un element insinuat tímidament a *Un dia de la vida d'un home* i que esclata a *Crim*, una novella que a més compta amb diverses escenes d'*striptease*.

Lady Body i Semíramis són els personatges que protagonitzen els *striptease* i també escenes d'atracció sexual. Es tracta de dues dones amb una vida molt llibertina i que combinen els amants com volen. L'escorcoll de Semíramis és descrit així:

Ella es desfà la roba de les espatlles i, feixugament, el vestit llisca als seus peus.

Afrodita nascuda d'escuma no era tan bella.

Un trist eslip...

—Fem joc!... —diu joiosament Xavier Corrua.

Davant de la bellesa de Semíramis Lady Body es prepara a la més ofensiva defensiva.

Violeta i Rosa púdicament tanquen els ulls i llurs cors delicats vessen indignació.

Serra i Martell sent un esllanguiment. (p. 193)

El de Lady Body succeeix així:

—Lady Body?

Expectació.

La vídua avança ondulant i maquiavèlica. Deixa rastre de Mitsouko.

«*Armoire à doux secrets, pleine de bonnes choses*»

L'acompanya encens d'admiració. Encarnació vivent de paganisme. Deessa de la fosca sota la blavor del vestit vorejat de guineu que ondula al pas lent:

«*Bizarre déité, brune comme les nuits*»

Serpent fascinadora.

Obscura desvetlladora de dissenys.

Amb estudiada llangor es passa les mans com urpes de lleopard per la cintura i es ressegueix els flancs.

Els mira tots amb mirada flamígera.

Parsimoniosament es treu els braçalets i els ofereix a Serra i Martell, al qual, a causa de l'embadaliment, n'hi cau un a terra.

Es lleva les arracades. El collar amb el brillant engegador.

Les sabates.

Les lligacames.

Les mitges.

I com una dansarina cambodjana fa un giravolt torturat i deixa caure el vestit arremolinat als seus peus.

Friné.

Ni eslip. (p. 194)

Tot i que no se n'hagi parlat, l'erotisme és un element que continuarà sent present a les novel·les de Rodoreda, especialment a *Jardí vora el mar* i *Mirall trencat*, on les escenes sexuals hi són importants i nombroses. A la primera, publicada el 1967 però començada el 1959, Rodoreda hi fa aparèixer diversos personatges femenins marcats alhora per l'erotisme i l'exotisme. Es tracta de Miranda, una minyona brasilera de pell fosca (com la mestissa cubana de Xavier Corrua) que traspua sexe durant tota la novel·la i s'entén amb diversos personatges masculins. Les mulates o negres tenen una presència important en aquesta novel·la: Sebastià a l'Àfrica s'entén amb una negra i el senyor Bellom a l'Argentina va tenir una intensa relació amb Lilit, una negra exhuberant. Entre els personatges pertanyents al món dels senyors rics de *Jardí vora el mar*, també trobem personatges similars a Lady Body o Semíramis com ara Eulàlia, que llegeix nua a les nits. A *Mirall trencat*, trobem nombrosos exemples de descripcions de relacions sexuals, des de les de Lady Godiva - Pilar Segura amb Eladi Farriols fins a les de Salvador Valldaura i Bàrbara a Viena, Teresa Goday i el notari Riera o Sofia Valldaura i Eladi Farriols, entre moltes altres.

7.1. LA PARÒDIA DE LA LITERATURA AMOROSA-SENTIMENTAL

La tendència i l'estil literaris de Frena, la novel·la psicològica de tema amorós, són reflectits també en les notes del seu diari —que ell qualifica d'apunts de novel·la—, que li són descobertes durant l'escorcoll (cap. IX), i en l'esbor-

rany de la carta enviada a Rut, «la més bella pàgina literària que fins ara cap escriptor no ha escrit» (i «una de les més excelses pàgines literàries sobre amor que han eixit de la meua ploma obedient sempre al meu comandament» (cap. XXI). Amb aquests dos fragments, titllats també de lírics i que ocupen un espai considerable a la novel·la, Rodoreda parodia els tòpics romàntics més gastats de la novel·la sentimental: idealisme, finor, bucolisme... Lluna i estrelles, postes de sol i flors per totes bandes, són explotades fins al màxim extrem. La paròdia voreja la caricatura quan Rodoreda, servint-se dels diminutius i de l'òpera, fa que el cofre on es guarda la carta s'anomeni «Pastanaguetes enamoradetes» i la tinta amb què és escrita sigui marca «Wagner Tristany». L'anacronisme i la mala qualitat d'aquesta literatura amorosa de Marià s'explicita a la novel·la quan Rut, en acomiadar-se, qualifica la carta rebuda de «ridícula».

Però el final de les històries amoroses suposa la desmitificació total d'aquell amor falsament idealitzat. L'amor fracassa i es demostra que allò que predomina són els interessos personals i no pas el sentiment amorós exaltat. Les parelles sorgides durant la nit es trenquen, Rut prefereix els diners d'Encunya que l'amor romàntic de Marià, Vessex anteposa la seva professió a la seva passió per Lady Body. El fracàs més estrepitos és el de l'amor entre Marià i Rut, que ha donat origen a tota la trama detectivesca.

8. REFERÈNCIES A L'ACTUALITAT

8.1. L'HUMOR SOBRE EL FEMINISME

El feminisme, un tema de molta actualitat els anys trenta com ja hem vist, també té un tractament humorístic a *Crim*, com qualsevol dels altres temes del context en el qual viu la jove escriptora. El tema flueix a la novel·la a partir dels discursos de Xavier Corrua. Rodoreda els aprofita per retratar humorísticament dos models de dona molt oposats: un de lligat al romanticisme — anacrònic, per tant —, com és la dona passiva de bellesa lànguida, i un de modern, la dona liberal i esportiva.

La discussió sobre l'ordre en què s'ha de realitzar l'escorcoll provoca dues intervencions de Corrua caracteritzades per l'absurd i el joc de paraules. En la primera oposa dues concepcions de la feminitat: «les dames del romanticisme», que dormien incansablement i no treballaven (com per exemple Ninon de Lenclos), i la dona moderna, que va atrafegada a causa del treball i que es masculinitza fent esport. Aquestes dones del romanticisme no queden gaire ben parades: «rendien culte a la poltrona i dedicaven atenció al llit turc, i la pose llangorosa les encisava, caminaven amb esllanguiment pels grans salons del braç dels seus amants» (p. 173). Ara bé, la dona moderna, representada a

Crim per Rut, Semíramis i Lady Body, apareix igualment ridiculitzada al llarg de la novel·la. El discurs de Xavier acaba amb aquest joc de paraules amb el feminisme: «Ah, humanitat, femenina fèmina fementida femenívolament feminal feminista que et vols desfeminitzar» (p. 73). Més endavant Xavier torna a la càrrega amb l'humor sobre el feminisme, un moviment que, segons ell, té l'origen en el desig de variació de la dona: «Si la dona invoca tots els drets que fins no fa gaire pertocaven només als homes, que no es planyi si aquests la veuen tal com es mostra en un paper que certament li escau. Feminisme? Joc! Desig de variació. Per al voluble esperit femení canviar d'ànima és un encís, un canvi moral de vestit» (p. 192).

Rodoreda s'allunya totalment de posicions reivindicatives i, des d'una distància irònica, reflecteix i parodia tant el tema del feminisme com el del masclisme i la misogínia. En definitiva, ofereix una visió humorística, tant de l'univers femení com del masculí.

8.2. L'HUMOR SOBRE TEMES SOCIALS I POLÍTICS

Crim conté també una visió humorística del panorama social i polític del moment, i reflecteix dos models d'organització que corresponen a l'ordre burgès, la tradició, i a les ideologies revolucionàries o àcrates pròpies de l'època. L'ordre burgès és representat a la novel·la per Joan Encunya, representant del sector econòmic, el polític Serra i Martell, i el policia Flac, personatges que són sotmesos a un procés de degradació i ridiculització. Cal destacar que en Jaume Serra i Martell, el polític que només sap parlar en termes parlamentaris, hi descobrim una nova caricatura d'un personatge real de l'època: Jaume Serra i Hünter, filòsof, diputat d'ERC des del 1932 i, com Bosch Gimpera, prestigiós acadèmic. Rodoreda torna a transformar en personatge còmic de novel·la una personalitat del seu temps. A més de filòsof i polític, Jaume Serra i Hünter (1878-1943) va ser catedràtic d'història de la filosofia a la Universitat de Barcelona, degà de la facultat de lletres i rector de la Universitat Autònoma, a més de membre de l'Institut d'Estudis Catalans i de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona i ni més ni menys que president del Consell de Cultura de la Generalitat. Com a filòsof, va formar part del nucli essencial de l'Escola de Barcelona i va escriure obres com *Balmes i la filosofia a Catalunya* (1925) i *Filosofia y cultura* (1930-1932).³⁰²

302. Podria tractar-se també d'una paròdia del polític i escriptor Manel Serra i Moret. Però el fet que Serra i Hünter sigui filòsof, que, com Bosch Gimpera, pertanyi al món acadèmic i que Rodoreda citi el seu llibre *Filosofia i cultura* en l'entrevista «La llar del president de Catalunya» fa més probable que aquest darrer sigui el referent de la caricatura.

Mentre que els sectors més revolucionaris estan representats —com tots els aspectes de la modernitat— per Xavier Corrua i Vessex Boy. Un dels moments d'oposició dels dos sectors, a més d'una manera de reflectir còmicament el caos ideològic i l'agitació social de l'època, és l'escena que crea al capítol VII, en la qual situa dins del Liceu la burgesia i l'aristocràcia) i fora, a la Rambla, hi situa una sèrie de tendències revolucionàries, barrejades amb noms de tendències religioses (janseneistes i calvinistes), que configuren un panorama peculiar.

Vessex Boy i Xavier Corrua, de nou a través dels seus discursos, s'oposen, amb una intenció revolucionària, vitalista i irracionalista, als representants de les institucions burgeses. La simple menció de la policia provoca en Xavier Corrua una dissertació en contra de tota mena d'institucions i de la disciplina, que exemplifica amb la història de l'home disciplinat que morí a la guerra. Xavier, com Vessex, és un revolucionari: «Tots nosaltres, homes de brega, duem dintre nostre el microbi del nihilisme si bé ordinàriament ens manca resolució per a efectuar la més bella revolució, el desig de capgirar el món és inherent al nostre esperit que clama justícia.» L'humor sobre la revolució, però, el trobem en l'interrogatori de Vessex Boy, que exposa a Flac el seu projecte de revolució mundial, un fragment amb moltes dosis d'absurd, que parodia l'idealisme i el concepte d'amor universal i que és respost categòricament pel detectiu: «Baixa que jo pujaré. No em peguis que jo et pegaré. És l'únic anhel dels revolucionaris que no ho són per vocació...» (p. 272). Recordem com Rodoreda a «Estils» negava també les tesis idealistes sobre l'amor universal exposades per Delfi Dalmau, tot retraient-li l'egoisme de l'home.³⁰³

Segons J. R. Resina, Rodoreda mostra, a partir de diferents referències humorístiques al centralisme de la política i la justícia espanyoles, la seva ideologia catalanista. Resina assenyala el següent discurs del detectiu sobre els jutjats de Madrid, que són els únics vàlids mentre que els catalans: «Tots són falsos: de paper de xocolata...» Espanya com a nació és absolutament obviada en l'episodi eroticoamorós, disfressat de lliçó de geografia, protagonitzat per Xavier i Semíramis: ella no sap fer el mapa d'Espanya mentre que sí que sap fer els dels altres països europeus, i en estudiar les capitals reciten: «Itàlia, capital Roma; França, capital París; Catalunya, capital Barcelona...»

8.3. UNA ÈPOCA RETRATADA AMB HUMOR

Com *Un dia de la vida d'un home* però en major grau, és evident, amb tots els aspectes que hem analitzat, que *Crim* acaba sent un ampli retrat lúdic

303. Al marge d'aquesta oposició, Rodoreda inclou notes d'humor polític, com el somni de Serra i Martell, que somia imitar la trajectòria de Lluís Companys i arribar a ministre de Marina.

d'una època i d'una ciutat, Barcelona. La jove escriptora capta tots els moviments de l'actualitat i en tots els seus aspectes: artístic, literari, cinematogràfic, social i polític, i recorre les entitats i els espais culturals de la seva ciutat, des del Liceu fins al Cercle Artístic, passant per l'Ateneu. Tot allò que és part de la seva formació i del seu entorn real acaba formant part de la novel·la.

Per això trobem personatges reals integrats en la ficció, com ara l'astrònom català Josep Comas i Sola, que acaba convertit en Punt i Sola, les cantants d'òpera Mercè Capsir i Adelina Patti, el músic Joaquim Costa, el pintor Grau Sala, la tennista Susanne Lenglen, entre molts d'altres. Es tracta de persones que formen part de l'actualitat i per això apareixen sovint als diaris, que la jove escriptora i periodista que és Rodoreda sembla devorar.

Les referències a l'època arriben a extrems tan detallistes com ara noms de perfums, de dissenyadors o marques de roba, i de models de cotxes. Referències que retrobarem, com a part de l'univers de ficció de novel·les de maduresa, novel·les que presenten una visió molt diferent d'aquesta Barcelona d'abans de la guerra, una visió seriosa, més sòlida i articulada a partir de suggerències i detalls. Com a curiositat, podem destacar com el personatge de Sofia a *Mirall trencat* utilitzarà —per molestar Eladi Farriols— el perfum Mitsouko (p. 176), el mateix que a *Crim* utilitza Lady Body (p. 194). I és que, en general, els personatges de *Crim*, personatges que semblen sorgits de les pel·lícules sobre els feliços anys vint, són un vague precedent (vague perquè no estan desenvolupats, són simples caricatures o arquetips) dels personatges joves, rics, esportius i moderns de *Mirall trencat*, i especialment de *Jardí vora el mar*.

I és que personatges de *Crim* com ara Xavier Corrua, Vessex Boy, Semíramis, Lady Body, Ruth —i també, tot i que en menor mesura, el ric banquer Joan Encunya, i l'escriptor il·lustre Marià Frena— tenen ja alguns trets del matrimoni riquíssim format per Rosamaria i Francesc, dels pintors Feliu i Eulàlia, de l'aventurer i vital Sebastià, Maragda, responsable d'una casa de modes, entre altres personatges de *Jardí vora el mar*. Comparteixen, a més de la condició de rics desvagats, el gust pel luxe, pel glamur, la pràctica dels esports, el gust per la modernitat (la pintura, el teatre, la música, el cinema), pels viatges exòtics i pel cosmopolitisme. En alguns casos la similitud és molt gran, com ara Xavier Corrua, de *Crim*, i Sebastià, de *Jardí vora el mar*, que tenen un perfil molt semblant (vitalistes, amb un sentit lúdic de la vida i molt sentit de l'humor) i un llenguatge molt semblant.

9. L'ESTIL I LA PARÒDIA ESTILÍSTICA

Tot i que Rodoreda manlleva el recurs humorístic de la paròdia de Francesc Trabal —i de les revistes i seccions humorístiques de l'època—, l'estil, el

model de llengua de *Crim* té una important influència de C. A. Jordana, a la qual cal unir la de Delfí Dalmau i el seu afany de correcció lingüística. Rodoreda imita Jordana i en pren alguns defectes i, com ell, no aconsegueix arribar a la naturalitat expressiva i la seva llengua és totalment artificial, freda, impersonal i massa gramatical. La discordança entre l'aspecte temàtic i el tractament lingüístic és abismal i en la llengua literària de Rodoreda rau el gran defecte de la novella. Els seus personatges no resulten creïbles, perquè el llenguatge de tots ells és idèntic. És molt curiós que personatges com Vessex o Xavier parlin com Pompeu Fabra. D'altra banda, la novella inclou desproporcions importants, com el gran contrast entre la construcció dels diàlegs, breus, gairebé lacònics, i la dels monòlegs, dissertacions llarguíssimes de sintaxi complexa.

9.1. UN JOC INTELLECTUAL: UN HUMOR DE BASE LINGÜÍSTICA I DE CONTINGUT CULTURALISTA

Com en el cas de Jordana, l'humor de *Crim* està basat en el joc lingüístic i té en tot moment un referent cultural, fets que el converteixen en un humor intel·lectual, molt més refinat que el d'*Un dia de la vida d'un home* (amb elements escatològics, acudits fàcils, més groller i popular, en definitiva). Rodoreda es val, com hem vist, de diferents recursos humorístics: majoritàriament de la paròdia, però també de la sàtira, la ironia, l'absurd, i el llenguatge es converteix en el principal vehicle de l'humor.

Entre els recursos lingüístics que utilitza hi ha tota mena de referències culturals (literàries, pictòriques, musicals, filosòfiques, etc.) per a la construcció de metàfores i de comparacions, però també per a la creació d'adjectius: *ticianesc*, *zenonià*, *goiesc*... Els jocs de paraules són de diversos tipus; el rodolí, o la simple rima entre paraules, és un dels més utilitzats a *Crim*: «Pensa en Vessex, el ballarí serpentí que li ha entortolligat el cor en el remolí de les seves gràcies. Pensa en els seus ulls; en les seves orelles; en el seu nas aquil·lí: hi pensa amb obsessió de filaberquí» (p. 257). Fins i tot inclou algun comentari metaliterari sobre aquest recurs: «Dues persones assegudes són més a prop de les grans confidències que no pas si romanen dempeus com uns cirineus. Perdoneu el joc de paraules, però certament hi trobo plaer» (p. 273). Construeix jocs lingüístics, molt simples com els sintagmes amb un nom i un adjectiu de la mateixa família («la seva polida polidesa») o d'altres que arriben a extrems molt exagerats com en aquest cas: «Ah humanitat: femenina femina fementida femenívolament feminal feminista que et vols desfeminitzar».

En aquest estil, marcat alguns cops per un cert barroquisme, trobem altres recursos com la paradoxa, molt utilitzada: «la vostra necessària presència en absolut», el president del club nàutic d'hivern, Lady Body recorda una ca-

cera reial: «El cabell gris d'una dama i la feminitat del seu habillament masculí», que arriben fins a exageracions com: «[el novellista i el secretari] assoleixen conjuntament una certa perfecció imperfecta que és la més perfecta de les més imperfectes perfeccions». O l'anàfora, un recurs que encara contribueix més a la lentitud i a la pesadesa de certs fragments: «Ningú no recorda que dorm. / Ningú no recorda que és bella. / Ningú no recorda que l'ha malferida un punxent punyal senegalès. / Només Xun-Li. / Només el criat xinès» (p. 191), es diu referint-se a la sabata. També és paradigmàtic en aquest sentit el final del capítol XIX, dedicat a la caracterització de l'heroï modern.

L'absurd és un altre dels trets de l'humor de *Crim*, on moltes de les disquisicions de personatges com Xavier Corrua o Vessex Boy acaben caient-hi. Dins l'apartat de l'irracionalisme trobem també alguns paràgrafs com aquest, que consisteix en una sèrie de transformacions totalment il·lògiques, i que té un cert aire avantguardista: «Els autos voldrien ésser aeroplans i els transatlàntics relles, els núvols, estrelles i les estrelles fems; els drapaires homes de ciència i els homes de ciència, *taxigirls*, els feixistes, coristes i els grans polítics, plo-malls; els rellotges, salvatges i les sagetes arcs i els escriptors Marchs» (p. 165).

En definitiva, Rodoreda vol imitar tant la perfecció del llenguatge com la ironia de Jordana, però no ho aconsegueix, i la monotonia de *Crim* ve donada per la inoperància expressiva i la repetició sistemàtica dels mateixos recursos lingüístics que pretenen la comicitat, però que resulten extraordinàriament repetitius i excessius.

9.2. LA PARÒDIA D'UN ESTIL

Rodoreda demostra a *Crim* una clara voluntat de parodiar l'estètica i la retòrica romàntiques, a partir de la construcció de fragments que utilitzen els seus tòpics. En algun moment, fins i tot, en un gest totalment metaliterari i autoreflexiu, inclou el comentari irònic: «A poc a poc s'havia fet de dia. Sortia el sol resplendent que feia d'or l'aigua blava del mar... —Vessex s'interromp per a dir—: Què us sembla? Això sí que és jugar amb la literatura. —Continua— Un llençol de boirina daurada acompanyava en el seu desvetllament l'astre rutilant» (p. 268). Un altre exemple significatiu és aquesta paròdia poètica: «—Sou lliure? / — Com la primera papallona... / —Sou poeta... La vostra definició és xopa de poesia. Ardit detectiu... Per què us hauré conegut?» (p. 245-246). El diari de Marià, que ja hem vist en la paròdia de l'amor idealitzat, inclou també comentaris sobre l'estil literari utilitzat: «és la més bella pàgina literària que fins ara cap escriptor no ha escrit» o «He llegit una de les més excelses pàgines literàries sobre amor que han eixit de la meua ploma obedient sempre al meu comandament» (p. 283).

10. *CRIM* I ELS CONTES INFANTILS A *LA PUBLICITAT*

Maria Campillo ja ha destacat la similitud entre alguns dels contes infantils que Mercè Rodoreda escriu per a *La Publicitat* i *Crim*.³⁰⁴ Es tracta de textos que produeix en la mateixa època, i per tant, és lògic que tinguin coses en comú, com en tenien articles i novel·les anteriors («Coll de Nargó» i *Del que hom no pot fugir*; el conte «La tornada» i *Un dia de la vida d'un home*). Rodoreda redacta de premsa i aprofita diversos materials amb diferents objectius i contextos. Entre els contes infantils de Rodoreda, plens d'imaginació, de surrealisme alguns cops, i lluny de qualsevol sentimentalisme tot i ser per a nens (al contrari, Rodoreda és capaç de narrar escenes ben cruels), destaca especialment «La truita» a l'hora d'analitzar les similituds amb *Crim*.

«La truita» va aparèixer el 28 de juny de 1936,³⁰⁵ gairebé dos mesos abans que la novel·la, i inclou personatges amb noms humorístics, referències a estils artístics («estil xurrigueresc del més embafador») i sobretot un estil i un to idèntics als de *Crim*. Narra els preparatius d'un sopar al qual assistiran personalitats i aristòcrates: «l'arxiduc Holaquet alcomestàs», «el marquès de Para-solblanc» o «el comte de Bell-llucar», i amb un menú que el cuiner detalla amb aquests termes: «Tal cosa, tal altra, la de més enllà... —diu l'home—: faisà... pastissos de pit de perdiu, filets de bacallà a la Garibaldi, fetges d'oca a la Rabelais, cervell de moltó a la Gran Dumont, etc.» Veiem com Rodoreda recorre també a un tractament humorístic de la literatura i de la història, activant els mateixos mecanismes de l'humor que a *Crim*.

11. LA RECEPCIÓ DE *CRIM*

Crim va tenir molt poc ressò a la premsa de l'època, i sembla que només Joan Oliver en va fer una ressenya completa, publicada a *Mirador* dos mesos després de la sortida al carrer de la novel·la.³⁰⁶ *Crim* torna a aparèixer a la premsa només citada, entre la relació de novel·les que aspiren al Premi Crexells el desembre del mateix any.³⁰⁷ Les causes d'aquest silenci de la crítica cal buscar-les en un fet extern: l'esclat de la Guerra Civil. Cal tenir en compte que la novel·la es posa a la venda a finals d'agost del 1936, moment en què les

304. Vegeu Maria CAMPILLO, «Mercè Rodoreda: La construcció de la veu narrativa», a *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa*.

305. El conte ha estat recollit per Carme Arnau a *Un cafè i altres narracions*.

306. Joan OLIVER, «Crim», dins la secció «Notes de lector» a *Mirador* (29 octubre 1936).

307. «Els premis literaris de la Generalitat de Catalunya, d'enguany», *La Veu de Catalunya* (20 desembre 1936).

pàgines literàries dels diaris i setmanaris han estat eliminades o reduïdes o dediquen el seu poc espai a temes que afecten els intel·lectuals en relació amb la guerra. A més, el fet que aquesta novella no obtingués cap premi —només obtingué un vot del jurat del Crexells— va accentuar encara més el silenci de la crítica, al contrari que *Aloma*, que, malgrat ser publicada en temps de guerra, tindrà el reconeixement del guardó.

En la ressenya, Joan Oliver és mostra conscient que Rodoreda comparteix la seva visió de la vida i de la literatura i que, amb *Crim*, ella s'inscriu en la línia de l'«escola sabadellenca». Per això, tot i que valora negativament la majoria d'aspectes de la novella, troba que la teoria literària que hi ha al darrere és positiva i opina que Rodoreda és una bona escriptora en potència, en la qual té absoluta fe.

Cal destacar que Oliver considera que *Crim* no és catalogable com a paròdia de novella policíaca perquè no conté prou elements del gènere i no està ben construïda tècnicament. Diu sobre aquest aspecte: «He quedat decebut. L'aparatosa presència d'abundosos elements formals propis del gènere, no arriba a justificar la classificació. No hi ha el vigor tècnic, la disciplina narrativa, l'estricta interdependència dels fets i els personatges que cal exigir en tota història l'objecte de la qual és un crim i el seu aclariment. No vol dir res que es tracti d'una narració de tipus humorístic que implica una sàtira contra el gènere [...]. Mai no és lícit, si hom vol guardar fidelitat a l'etiqueta i en definitiva aconseguir allò que es proposa, construir en el buit, perdre's en selves de retòrica gratuïta, resoldre temes encara no exhaurits amb sortides capritxosament còmiques, i lliurar-se a la facècia incontrolada.»

Oliver troba que la novella, de policíaca, no en té res, però el que critica durament és l'abús de l'humor a la novella. Troba que Rodoreda no ha aconseguit ser una bona humorista, perquè s'ha excedit en els recursos: «La llei del contrast que regula el difícil art de fer riure —o de fer gràcia— ha d'ésser aplicada amb una elegant sobrietat, dosificada cautament. El més lleu abús o engrescament, acostuma a ser fatal.» Troba que la novella de Mercè Rodoreda peca en general de manca de sobrietat. Hi troba defectes importants com la «desmesura, manca de sentit arquitectònic, dispersió».

D'altra banda n'elogia molt els recursos lingüístics i l'estil, ja adverteix del «caràcter enciclopèdic» de la novella, de com la jove escriptora trasllada a la literatura el seu aprenentatge i el seu entorn. Diu el crític que Rodoreda hi «aboca tot o gairebé tot el que sap, el que ha llegit, el que ha viscut —més o menys transformat». Finalment, Oliver acaba opinant que «la qualitat màxima d'aquesta novella» és la «netedat moral, renyida amb el puritanisme hipòcrita o simplement imbècil. Salut intel·lectual, que exclou la petulància i el gongorisme sense solta.»

ANNEX I

EDICIÓ CRÍTICA D'«ESTILS»

CRITERIS DE L'EDICIÓ

Aquesta edició reproduceix «Estils», primera part del llibre *Polèmica*, signat per Delfí Dalmau (Barcelona, Clarisme, 1934). A més del diàleg entre Delfí Dalmau i Mercè Rodoreda, l'obra té dues parts més: un diàleg de Dalmau amb Carles Varella, «El problema lingüístic i babèlic», i uns comentaris de Dalmau a fragments de l'obra de José Ortega y Gasset, «Tornem al Born. Ni casolanisme ni desarrelament, sinó equilibri i normalitat universalistes».

Les modificacions del text s'han limitat a la normalització i modernització d'alguns aspectes ortogràfics, a l'adaptació de noms estrangers i a la uniformització d'aspectes de la puntuació. Totes les referències a les novel·les de joventut de Rodoreda corresponen a pàgines de les edicions *Primeres novel·les*, volum I: *Sóc una dona honrada?* i *Del que hom no pot fugir*, i *Primeres novel·les*, volum II: *Un dia de la vida d'un home* i *Crim*, publicades per la Fundació Mercè Rodoreda de l'Institut d'Estudis Catalans el 2006 i el 2002, respectivament.

*A Pompeu Fabra, el millor mestre que he trobat,
en tornar al Born, després de seguir el món.
Això no vol dir que sàpiga ésser-ne prou bon
deixeble.*³⁰⁸

308. El pedagog, escriptor i esperantista Delfí Dalmau és un gran admirador del gramàtic i en tot moment es proposa ser un divulgador de la seva normativa. La revista que funda i dirigeix s'obre amb l'article «Déu vos guard, Pompeu Fabra» (cf. *Clarisme*, núm. 1 (1 octubre 1933)) i conté una secció fixa dedicada a l'ortografia. Jordi Solé i Comardons explica com el Lliceu Dalmau va editar el 1934 un disc per a l'aprenentatge del català amb textos d'ell i de Pompeu Fabra, a dos dels quals Mercè Rodoreda posa veu. (Cara A: «La tasca dels escriptors valencians i balears», autor i locutor: Pompeu Fabra; «Exercicis de correcció de català parlat», autor i locutor: Delfí Dalmau. Cara B: «La reacció normalista», autor: Pompeu Fabra, locutora: Mercè Rodoreda; «Exercicis de català parlat», autor: Delfí Dalmau, locutora: Mercè Rodoreda.)

Sra. Mercè Rodoreda.

Distingida alumna.

Us trameto un exemplar del llibre *Seny i atzar*. Hi he assajat una forma de diàleg epistolar entre home i dona. Sembla que s'hi fa, així, passador d'expressar conceptes que resultarien massa durs o massa carregosos en forma de doctrina abstracta o de preceptes purs i nus. Altrament el diàleg, a casa nostra, no ha assolit, encara, una voga, una normalitat, una naturalitat que hauríem de propugnar, em sembla.³⁰⁹

Vós que heveu estat una de les nostres alumnes excepcionals, perquè dueu dintre vostre una plenitud espiritual, una prometedora ànima de literata, voldríeu col·laborar a fer un llibre de diàleg, com aquest?³¹⁰

Us he vist reportatges i articles periodístics de bell estil espurnejat d'imatges i d'expressions que revelen en vos naturalesa de poetessa i escriptora singularment àgil, de fàcil i aguda observació.³¹¹ M'haveu llegit alguns treballs

309. DALMAU JANER, *Seny i atzar*, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1932. Novella epistolar en la qual un representant de vetesifils *llibertadà* alliçona la seva enamorada, una modista *ciutadana*, en qüestions ètiques i filosòfiques, i tots dos dialoguen sobre diversos temes: amor, matrimoni, sexualitat, filosofia, anarquisme, etc. L'obra de Dalmau reflecteix la seva predilecció pel diàleg, per la novella epistolar, i la seva concepció heterodoxa de la literatura. A *Una altra mena d'amor* (Barcelona, Clarisme, 1933) torna a posar en pràctica aquest gènere i debat idèntics temes, amb la mateixa posició paternalista i alliçonadora amb dues corresponents. De fet, aquestes definicions també són vàlides per a «Estils».

310. Rodoreda s'havia inscrit el 1931 al Liceu Dalmau per tal d'aprendre gramàtica catalana. Delfí Dalmau i Miquel Martines li van impartir classes d'ortografia, morfologia i sintaxi.

311. Rodoreda havia publicat: «Una conversa amb Mercè Plantada», *La Rambla* (31 octubre 1932); «Parlant amb Maria Vila», *Mirador* (20 octubre 1932); «Glossa als mots bel·licistes d'una poetessa», *La Publicitat* (18 novembre 1932); «Vampiresses d'ahir i d'avui», *Mirador* (1 desembre 1932), i «La llar del president de Catalunya. La muller i la filla de Francesc Macià en la intimitat»,

de més volada, que, ja us ho he dit en son dia, han de veure la llum de tots els catalans, perquè Catalunya, i la nostra llengua, que amb tanta devoció haveu mirat de polir-vos, no poden pas desaprofitar possibilitats com les que us he dit que oferiu.³¹² La vida de l'idioma radica en el seu ús. Hem de parlar i escriure molt en català: tant com havem deixat de fer-ho durant els segles de la nostra decadència que albirem joiosament ja superada.³¹³

Seny i atzar és un llibre ja emancipat, ja no meu. I encara, quan estava eixint de mi, era una provatura, fins al punt que ni tampoc vaig publicar-lo sota el meu nom. El respecte que us pugui merèixer el professor de gramàtica catalana que directivament us he estat, no us l'ha de fer veure gens subjectivament. Hi trobareu, ho crec, interpretacions que coincidiran amb observacions vostres. Justament quan jo hi donava forma, vestidura, vós éreu ja alumna nostra, i, certament, deguéreu influir en el meu esperit, com hi han influït totes les realitats de la meua vida. No res menys tots els homes i dones que he conegut —i com més originals o forts, més intensament—, han influït en la formació del meu esperit i en tots els meus actes i obres.³¹⁴ Però jo avui sóc un altre, tant si vull com si no —i justament vull el que és, i no cap quimera—, i això em dóna a mi i dóna a tothom una plena llibertat de juí sobre totes les meves coses, que, quan ja són realitats, ja no són meves, sinó d'ahir i de qui les féu, que no és el qui sóc, sinó el qui fui. Si res haveu de dir, doncs, del llibre que ja no és *meu* més que per a entendre'ns en el món organitzat i social, o bé del *jo* que haveu conegut en mi, que ja no ho sóc, errariéu, a mon esguard, si teníeu cap mirament per mi, que no coneixeu, que no coneixereu

La Rambla (23 gener 1933). I és una de les principals redactores de *Clarisme* (1.10.1933-30.6.1934), on publicarà entrevistes, reportatges, ressenyes i col·laborarà en la secció d'humor.

312. Dalmau és, en aquesta època, un impulsor de la jove Rodoreda, a qui anima i elogia constantment. Segons Miquel Martines, ella deixava llegir els seus textos a Dalmau i li feia consultes de tipus lingüístic. Ell serà l'editor de *Del que hom no pot fugir*.

313. La necessitat de produir literatura en català és una de les obsessions de Dalmau. «La feina ben feta i l'actitud moral sempre vencen, al capdavant. Una manera de fer les coses ben fetes a Catalunya, és de fer-les en català i en el més pur català.» (Cf. *Seny i atzar*, p. 122.) Insisteix en la necessitat de perpetuar amb molt d'optimisme el procés —espiritual— iniciat pels escriptors de la Renaixença i que conduirà a la normalització de la llengua i la cultura i així ho manifesta en la seva resposta al qüestionari de *La Revista*, amb motiu de la commemoració del centenari de l'inici d'aquell moviment. Cf. *La Revista*, any XIX (gener-juny 1933), p. 146. D'altra banda, és la idea que predomina en el text *La reacció normalista* signat per Fabra que Dalmau inclou al disc de 1934.

314. Delfí Dalmau s'inspirà clarament en la personalitat de Rodoreda a l'hora de construir el caràcter d'Atzarbella, la protagonista femenina de *Seny i atzar*. Atzarbella prové de Rodoreda, no per cap similitud biogràfica, sinó pel seu «estil», és a dir, visió del món i actitud davant la vida. La personalitat, la forma d'expressió i la ideologia de les dues dones coincideixen en aspectes crucials com la voluntat antitranscendental i el rebuig de la filosofia, l'escepticisme sobre l'amor, el sentit pràctic i el to lúdic. *Seny i atzar* és un clar precedent d'«Estils», s'hi debaten els mateixos temes (excepte la literatura) i hi trobem la mateixa oposició de caràcters i visions del món.

mai, ni vós ni ningú, com jo mateix no puc conèixer —i encara dintre la misèria dels sentits humans— sinó els qui foren i el que foren. I tanmateix ben bells aquests sentits humans —oh Maragall!—. Cada dia més bells!

Perdoneu aquest estirabot —estirabot a estirar-se fins a fer-se llibre, si voleu—. Amb la més respectuosa estima.

* * *

Sr. Director del Liceu Dalmau.

Sr. Dalmau: Abans de començar, o per començar, vull dir-vos que l'etiqueta —com va dir un dia una simpàtica professora d'esperanto, coneguda en el vostre Liceu—³¹⁵ és una cosa molt bonica, i absolutament necessària. I certament crec que és així. Però el meu temperament franc i senzill —de vegades potser franc amb excés— em veda d'acceptar l'etiqueta per creure-la rígida i, segons com, enfarfegosa. No sé ara on he llegit que cal ésser molt mal educat per a ésser franc; i que tots els qui són francs, rebutgen, perquè els enutja, la franquesa dels altres. I crec que és cert. I he intentat moltes vegades de cenyir-me a una disciplina que corregís aquest per mi conegut —com me'ls vull conèixer tots— defecte meu. I m'esforço a creure el que he proposat manar-me; però arriba l'hora, i allò estudiat, repensat, i acceptat com a única manera correcta de procedir, fuig, se'n va. I apareix la franquesa i no la puc recloure tot i voler-ho; perquè, o bé ésser com sóc, o bé callar i no dir res.

Per això no he sabut encapçalar aquesta lletra amb «distingit professor» com feu vós amb «distingida alumna», senzillament perquè, en parlar amb vós mai no us he anomenat així, sinó planerament, naturalment, senyor Dalmau; i com que per a acceptar aquesta col·laboració —heu escollit mala col·laboradora— he de començar per enraonar escrivint, o escriure fent veure que enraono, i el mot *distingit* m'hauria fet tancar la boca o, el que és igual, encallar la ploma, i m'hauria hagut de quedar amb les ganes de seguir endavant amb aquesta col·laboració, que mai no en tindreu de més dolenta, ni jo de més bona.

I ara, explicat el perquè de tot això, us diré que els elogis que em dirigiu puc —i ho faig— agrair-los; però no acceptar-los. Em dieu alumna excepcional. He mirat, abans d'escriure, el significat que el senyor Fabra dona, en el seu *Diccionari*, al mot *excepcional*; i el posa com a qualificador de les coses, en

315. Dalmau era un fervent defensor de l'esperanto —del qual parla al segon diàleg de *Polèmica* i en tota la seva obra— i n'impartia classes al seu Liceu, on no hi havia cap dona que n'ensenyés. Deu tractar-se d'alguna esperantista amiga de Dalmau que Rodoreda va conèixer.

el sentit de no comunes, rares, millors, superiors al terme mitjà. I jo, que em crec inferior al més mitjà de tots els termes, m'he esbalaït amb la vera significació del mot *excepcional*.

Dieu que heu vist reportatges meus i articles periodístics. Si els heu vists, n'haureu vists tan pocs, ai! que els dits d'una mà sobren per a comptar-los.

Em parleu de «bell estil» i d'imatges i expressions que revelen en mi naturalesa de poetessa. Ja sabeu què haveu dit en dir això? No, no us espanteu, no heu dit res estrany; però haveu esmentat el mot *poeta*, i aquest, té, per a mi, un significat que mai cap diccionari no sabrà donar-li com interiorment l'hi dono jo.

No sé si ho sabeu —no sé que us n'hagi parlat mai, i aquesta em sembla una bona ocasió per a fer-ho— jo hauria volgut ésser-ho. I un gran poeta —o poetessa—, perquè sóc ambiciosa, i m'agrada el *més*, mai el *menys*; però jo mai no ho seré.³¹⁶

El poeta és de totes les persones que conreen un art, la qui corre el perill més gros de fer el ridícul. I el ridícul és, de totes les coses, la més temuda per mi. Sé que de tant en tant el faig, però de fer-lo a gratient no m'espanta; i després, si no et dol de fer riure, ja està bé que els altres riguin. El que és trist és el que els passa, als poetes, que no ho són per naturalesa, que és el que m'esdevindria a mi: que en proposar-me d'entendrir, o entristir, o sentimentalitzar, faria riure. I ha d'ésser molt depriment de produir uns efectes oposats als que hom vol.³¹⁷

En trametre'm el vostre llibre em poseu en un compromís. I gros. Gairebé és demanar-me que faci de crític, i no en sé. I així com voldria haver pogut ésser poetessa, m'esfereix que em vulgueu fer fer de crític. És clar que em feu un joc de paraules, i m'aboqueu a un abís de filosofies, per a dir-me que vós no sou vós, i com que no sou vós, aquell que era, no és, i el que ara és ja s'ha mort, i formar judicis sobre un mort no ha de fer por, perquè els morts que foren, ja no són res més que cendra, i la cendra el vent l'escampa, i un cop es-

316. Dotze anys més tard, durant el seu exili a París, iniciarà una extensa obra poètica: les sèries «Albes i nits» (1948), «Món d'Ulisses» (1948-1950) i «Bestioles» (s. a.) a més de molts poemes solts. Obtindrà diversos premis als Jocs Florals: la Flor Natural el 1946 als celebrats a Londres, el mateix premi el 1947 als de París i el 1949 obtindrà el títol de Mestre en Gai Saber als de Montevideo. L'autora mantindrà una abundant correspondència amb Josep Carner sobre la poesia i publicà alguns poemes a *La Nova Revista*. Cf. Mercè RODOREDA, *Agonia de llum: La poesia secreta de Mercè Rodoreda*.

317. Rodoreda mostra una de les seves constants ideològiques: l'aversion envers el sentimentalisme ridícul. El patetisme romàntic és un dels defectes literaris que no perdona, com veiem en aquest comentari: «Anna Murià parla en un to, dintre el que pot ser mer realisme, absurdament sentimental. No neguem que tots ho som, i que ens és grat d'ésser-ho, però el sentimentalisme ha d'ésser ben disciplinat i ben dosificat.» (Cf. «La revolució moral, per Anna Murià», *Clarisme*, núm. 30.) També en mostra els aspectes ridículs a «Cada any, en aquest temps» (*Clarisme*, núm. 3) i hi insisteix a *Sóc una dona honrada?*, a *Un dia de la vida d'un home* i a *Crim*.

campada es torna terra, i la terra fa flors, i les flors són boniques, i si aquell mort s'ha tornat una rosa, quina por ens ha de fer? És això oi, el que volem dir? Perdoneu-me si em descabdello; però en té la culpa la por d'haver de fer el que no faré. Primer de tot perquè, si l'ofici de poeta és perillós pel que abans us he dit, el de crític ho és pel que ara us diré.

Un crític em fa pena, i em fa pena perquè no viu, i, no vivint, és mort. No un mort. La feina del crític és trista, feixuga, aspra, i desagradable. No frueix ni el que veu, ni el que viu, ni el que voldria viure; sempre, en tot, i tothora, l'amenaça imperiosa penjada al cap, de *crítica*.

«Aquest llibre —diu el crític— m'agrada: em fa riure»; o, si el llibre és trist, i al crític li plauen les tristors, li plaurà perquè el farà plorar. Però *l'amenaça*, l'amenaça: *no riguis!*, *no ploris!*, *no et deixis anar pel pendís dels sentiments: crítica!* I compte a criticar! L'autor es pot ofendre. L'autor és amic de l'amic del meu amic, i he de servir a aquest amic desconegut de l'amic que conec poc, un gran respecte; i he d'anar amb un gran tacte per a no ofendre l'autor amic de l'amic meu. I més compte a criticar. L'editor que no em vol editar res del que escric, no tinc probabilitats que cap dia, per sorpresa, m'ho editi, si en un excés de sinceritat dic la veritat sobre l'autor que ha escrit el llibre que el mateix autor que jo he de criticar ha editat. I compte! que el públic no s'adoni que faig concessions. I compte! que no puc dir res dolent de llibres quan cal que la gent compri els que no compra; i compte! que si seguint el meu consell els compra i no li agraden no en comprarà més. I entre el substantiu *compte* i l'imperatiu *crítica* el crític esdevé un ésser digne de llàstima i de millor sort.³¹⁸

I em volem fer fer de crític? A mi que no m'és grat de subjectar-me a cap norma, i que si una cosa m'agrada, m'agrada perquè m'agrada encara que sigui dolenta?

No aconseguireu de fer-me fer de crític, objectivament, perquè no ho crec possible, ni subjectivament, perquè no en sé. No me'n sortiria.³¹⁹

318. El dur atac als crítics es repetirà en les seves novel·les, on seran considerablement ridiculitzats. A *Un dia de la vida d'un home* insisteix en l'amiguisme entre aquests: «I la dona de l'escriptor està contenta quan els crítics, per amistat, fan bona crítica de la novella productora de la màxima infidelitat» (p. 46). A *Crim* la referència inclourà l'insult directe en parlar de la recepció del llibre d'un nen de quatre anys: «Un oncle seu, bona persona, però curt de gambals, li edità el llibre, i els crítics, bones persones, emparentades a l'oncle per lligams d'espessor intel·lectual, celebraren en tots els tons de l'escala cromàtica el feliç deslliurament d'*Història del món i els seus mars* en plena certesa que un erudit pelat de closca i espès de barba era l'afortunat autor d'aquella obra que emplenaria de glòria el país dels grans indiferents» (p. 126). Rodoreda només salvarà un crític de la mediocritat dominant, Joan Sacs, influenciada pel criteri de Dalmau.

319. Malgrat aquest afirmació, publicarà dues ressenyes crítiques: «Joana Mas per Anna Murià», *Clarisme*, núm. 6 (25 novembre 1933) i «La revolució moral, per Anna Murià», *Clarisme*, núm. 30. Si bé és cert que hi practica una crítica molt heterodoxa, intuïtiva, i que defuig tot academicisme. No valora l'aspecte literari de la novella sinó que pren l'obra com a pretext per

Sé que el vostre llibre en els Jocs Florals de Rosselló ha obtingut el premi destinat a la millor prosa de l'any.³²⁰ Sé que heu tingut bona crítica: d'un cantó i d'un altre. Encara que els vostres pensaments no hagin plagut igualment als qui s'han ocupat de vós, tots han coincidit a assenyalar el vostre llibre d'original, i a vós, com a un intel·lectual amb mèrits per a merèixer-ne dignament el nom.

Sé que un dels crítics va sentir-se ferit amb la vostra apreciació sobre els intel·lectuals. Dieu que els detesteu, tot i que després atenueu la cruesa de l'expressió. Però quin atenuant! dieu que els trobeu divertits: més divertits que no l'altra gent, i que entre la «flor i nata» se n'hi barregen de «rucs» i de «sopes». Pobre senyor crític! Va fer bé d'explicar-vos què era un intel·lectual, la qual cosa el va obligar a demanar-vos perdó en considerar-vos-hi.³²¹

I ara jo us diré que l'acabament de la vostra novel·la em desplaui. La filosofia del vetes-i-fils enamorat, que creu haver trobat en el seu camí *aquella* dona, i que d'una manera natural —que potser és valenta—, la deixa fugir, no s'adiu amb la meua manera de pensar.³²² Com no s'hi adiu el temperament de la vostra protagonista. Sí o no. Un digne retrocés o una avançada ferma. Ni vacil·lacions ni dubtes: equilibri en els pensaments, equilibri en les accions i, per damunt de tot, la consciència, única mestressa de la voluntat.

parlar de qüestions més generals: la necessitat d'incrementar la producció literària en català i el nombre d'escriptors catalanes en el primer cas i la moralitat femenina en el segon.

320. *Seny i atzar* va ser premiada per l'Acadèmia de la Ginesta d'Or de Perpinyà com a millor obra en prosa del període 1932-1933. Dalmau també l'havia presentat al Premi Crexells de 1933, el mateix any que Rodoreda hi va presentar *Sóc una dona honrada?* El jurat, integrat per Prudenci Bertrana, Ernest Martínez Ferrando, E. Duran i Reynals, Armand Obiols i Marçal Olivar (secretari), no va deixar passar cap de les dues obres de la primera votació i va atorgar el premi a *Valentina* de Carles Soldevila. Cf. «Els premis literaris de la Generalitat de Catalunya», *La Veu de Catalunya* (23 desembre 1933).

321. Rodoreda, antitranscendental, se sent atreta per aquest fragment que ridiculitza els intel·lectuals i que procedeix de *Seny i atzar*: «Detesto els intel·lectuals» és el títol de la darrera de les cartes d'Atzarbella, a la qual Bellatzar respon: «Ni jo no t'he sabut parlar sempre clarament, ni tu no m'has pogut comprendre sempre bé», en la qual defensa els intel·lectuals si bé admet que «Mant intel·lectual és un desequilibrat o un acròbata de l'intel·lecte. Jo els trobo més divertits que els membres d'altres disciplines professionals; i això no vol dir que no n'hi hagi de ben sopes, de ben rucs, entre els qui fan algun ofici que cau en la classificació d'intel·lectual. Entre ells hi ha la massa i hi ha flor i nata, com a tot arreu. L'home disciplinat, d'activitat constant i seriosa, de voluntat conscient i ferma, hi és tant o més admirat i envejat com dintre de qualsevol altre nucli professional. Potser ells són els més arrauxats i llunàtics de tots els treballadors, quan una suprema raó no els subjecta, no els ferma. [...] Compte a detestar o avorrir; compte a enamorar-te; compte a odiar! Filosofia, Atzarbella. Seny, Atzarbella» (p. 157). Entre Rodoreda i Dalmau aquesta oposició d'opinions es produeix respecte als crítics.

322. Atzarbella, que és vídua, decideix casar-se amb un altre home i fugir així del seu «festieg llibertadà» i espiritual amb Bellatzar, que acata la decisió d'ella sense oposar-s'hi gens i, a més, li recomana filosofia i seny.

Em sembla que faig el que he dit que no faria: i predico equilibri...

I em parreu en començar, i jo en parlo per acabar, de Catalunya i la seva llengua; cal que us digui, per a parlar-ne, que 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 pregona-ment, profundament, i mai no en parlo; perquè quan els sentiments són grans les paraules són sobreres.

Jo conec gent catalana anticatalana, que s'han mofat, si cap dia l'han sabut, del meu patriotisme. Gent que ha viatjat, gent a la qual sembla de més bon gust —perquè és millor el que han vist— de lloar-ho, menyspreant el que haurien d'estimar. I no m'he indignat, perquè no pot indignar-me la manca de sentit comú. I, com he pogut, els he fet entendre que jo estimo el que és meu no per bonic, o per bell, o per superior, no!, només que perquè és meu, i per això ho estimo per damunt de totes les altres coses. Sé que hi ha millor; però això en comptes de fer minvar la puixança dels meus sentiments, l'aferma; i mai res ni ningú no farà que m'avergonyeixi del meu amor per aquesta Catalunya tan meva.³²³

Molts prenen la mida a tot per la seva amplada o llargària; jo ho faig per la seva profunditat. I l'esperit de Catalunya té unes arrels tan fondes, tan endin-tre, que per força la brotada ha d'ésser esponerosa i els brots de les branques més baixes hauran de tocar al cel, i, els de les branques més altes, entrar-hi.

Per això m'esforço a ben parlar per a ben escriure; és el *mínimum* i el *mà-ximum* que per ara, puc fer: perquè els qui foren —que encara són, i seran— vegin, quant al camí per ells assenyalat, que hi ha qui, modestament, però amb voluntat, pensa continuar-lo; i fer minvar aquest menyspreu ofegós —per allò justament que tant haurien d'estimar— a tots aquells que ni foren, ni són, ni seran. Que no hi ha ni pot haver-hi res més noble que sentir-se pa-triota i estimar el que és nostre, que de tant que ho és, no hi ha qui pugui prendre'ns-ho, perquè les arrels són fondes, tant, que qui volgués arrencar-les, s'hi perdria.³²⁴

323. Molts anys més tard Rodoreda explica una anècdota per tal de demostrar la seva fer-mesa davant de les persones contràries al seu catalanisme: un episodi viscut a l'escola, on la Berrocal, una companya de classe castellana li arrencava el llacet amb la senyera que duia pen-jat a l'abric des de l'11 de setembre i ella se'l tornava a posar. Cf. «Imatges d'infantesa», *Serra d'Or*, núm. 270 i 273.

324. El catalanisme és un dels trets distintius de la jove Rodoreda, que ha viscut en un am-bient familiar marcadament nacionalista, ha estat influenciada per les idees que circulen al Liceu Dalmau i el context polític de la República. En aquests moments, té consciència de ser conti-nuadora d'una tradició i justifica la seva vocació literària com una voluntat de contribuir a la normalització cultural del seu país iniciada amb la Renaixença (cf. la nota 323). Diversos articles d'aquesta època, en els quals defensa el teatre, la literatura, la premsa i la llengua, reflecteixen aquest catalanisme cultural: «Revista de Catalunya» (*Clarisme*, núm. 16), «Les falles de Sant Jo-

Veig que la supressió de l'etiqueta m'ha deixat enraonar: potser massa. Si és així, digueu-m'ho, i un altre dia no la suprimiré.

* * *

Ben rica de suggeriments és la vostra al·lusió a l'etiqueta. L'etiqueta i totes les maneres convencionals, són tòpics i llocs comuns propis de qui està mancat de força creadora, de capacitat de superar. Jo em trobo en aquest cas quant a la forma literària. Per això si cap crític ha vist originalitat literària en el llibre *Seny i atzar*, ha ben badat. No posseiré mai originalitat de forma, i per això em caldrà, més que a un altre, d'esforçar-me per tal d'oferir almenys correcció gramatical. Entre aquesta qualitat i aquella, la substantiva és l'originalitat. Qui no posseeix aquesta i no es preocupa de la correcció, que plegui. Qui té la sort d'ésser original, però, cal que es faci revisar l'obra gramaticalment: avui això a Catalunya és absolutament necessari, si volem eixir aviat del marasme lingüístic que la política ens ha causat, per haver permès durant segles que la cultura hagi estat sotmesa a la política; que la naturalesa hagi estat, també, sotmesa a la política, que una llengua política —a Catalunya és política tota llengua que no sigui la pròpia, la natural, la catalana— hagi estat primera, senyora. Jo no sé avui, si mai he estat a temps a evitar la mort d'una meua originalitat literària o de forma. Sé que intentar-la ara, seria demanar peres a l'om. La migradesa de la força innata que poseis, i, l'oposició anecdòtica que hagi trobat s'han conjurat per a occir-la?³²⁵ El fet que jo no he de dissimular és que avui no puc aspirar a disposar sinó d'una arma literària: la

sep» (*Clarisme*, núm. 23) i «La dona i la revolució» (cf. Maria CAMPILLO, «Mercè Rodoreda: Dues conferències radiades durant la Guerra Civil», *Els Marges*, núm. 51). Posteriorment també manifestarà aquesta concepció de la funció de la literatura: «A treballar, a escriure, a veure si faig alguna cosa que el dia de demà pesi en el meu país» (cf. carta a Anna Murià del 3 de maig de 1940). O: «L'intel·lectual català té, del renaixement ençà, una manera de fer política, i *només una*: produir en català» (cf. la carta a Josep Tarradellas de 1949. Arxiu Fundació Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans). I la fidelitat a la llengua serà constant: «el fet de viure a l'estranger i escriure en català, com és la meua obligació» (cf. Baltasar PORCEL, «Mercè Rodoreda o la força lírica», *Serra d'Or* (març 1966)).

325. Realment és un escriptor sense originalitat, i sense capacitat per crear estructures novel·lesques i construir arguments aptes per a aquest gènere. *Seny i atzar* i *Una altra mena d'amor* són diàlegs epistolars, simplement textos filosòfics, on aboca les seves teories. Ell mateix reconeix de nou la seva incapacitat per al gènere quan diu: «No faig novel·la pura, ficció pura, cosa impossible. No faig biografia ni autobiografia sense gens d'artifici, perquè també això és impossible.» Cf. «Ficció i realitat», introducció a *Una altra mena d'amor: Novel·la postal*, p. 15.

correcció.³²⁶ I que aquesta no pot ésser sinó relativament bona. I això és el que ha dit amb unanimitat la crítica laica i lliure.³²⁷

És, doncs, per manca d'originalitat formal que us he tractat amb etiqueta. I en avenir-vos a col·laborar per al present diàleg, heu de comptar que dels quatre cavalls a fer un bon tronc per a tirar una obra de cultura, un d'ells, pel meu cantó mancarà en absolut; la qual cosa s'ha descobert ja en el moment de l'arrencada. Els altres tres cavalls del meu tronc autorístic: correcció de llenguatge, originalitat de fons i correcció de fons, com es captindran, quin paper faran? I, encara, en el duo que s'estableix entre nosaltres, qui farà el cant, i qui, l'acompanyament? Aquestes preguntes no trobarien sortida a la meua ploma si no em pensava que m'obeireu en un prec: que havem de deixar-ne la resposta als crítics; i que vós encara, si us poseu a parlar dels cavalls del vostre tronc, no us serveu el dret d'anorrear-ne sinó una quarta part a tot estirar, sense que això vulgui dir d'anul·lar-ne un dels quatre: o bé mig d'un i mig d'un altre, etc. Però havem de deixar per als crítics almenys un setanta-cinc per cent del blanc, intacte. Altrament amb l'embranchida com us llanceu contra les vostres qualitats, no hi deixaríeu cuca vivent; i llavors ressortiria encara més el vostre mèrit, puix que resultaria que, sense cap arma bona, feu feina de valent. I, ja que som a parlar dels crítics: que sabeu, professionalment com són tractats, com són remunerats? Us faig aquesta pregunta, perquè segons un reportatge vostre a *Clarisme*, sembla que coneixeu molt les intimitats periodístiques.³²⁸ Jo moltes vegades m'havia

326. La seva obsessió per la correcció i el seu purisme lingüístic eren famosos i fins i tot objecte d'humor: «En Delfí Dalmau dijous passat sortí a caçar papallones gramaticals i lexicals extraviades i retornà al campament havent aconseguit un exemplar d'importància. Sembla que es tracta d'una *grassa* en comptes de *greix*, emprat pel conegut poeta Josep Maria de Sagarra. L'exemplar ha ingressat al museu del mestre Pompeu Fabra». Cf. *El Be Negre*, núm. 237 (20 maig 1936), p. 3.

327. «Hi ha en aquest llibre, per damunt de tot, el que no hi ha en molts altres, sobretot quan es tracta del primer que hom escriu: originalitat. Dalmau Janer no s'ha limitat a escriure la novel·la de sempre, els versets de sempre» (Lluís Capdevila, *La Humanitat*). Dalmau recopila les ressenyes sobre *Seny i atzar*, al final d'*Una altra mena d'amor*, mencionant només l'autor i el mitjà on han sortit, sense afegir-hi la data de publicació. Les crítiques, totes positives, destaquen «l'exuberància retòrica» (nota anònima, *El Matí*), el relacionen amb Gide (Carles Salvador, *El Camí*), destaquen la manca de demagògia (Domènec Guansé, *La Publicitat*), el valor moral (M. de Montoliu, *La Veu de Catalunya*), i altres valoracions positives (Joan Puig, *El Poble*; L. Manegat, *El Noticiero Universal*, i L. Albert, *Revista de Joyeria*).

328. Es refereix als comentaris i les preguntes que fa Rodoreda en les seves entrevistes, sobretot a *Clarisme*. Per exemple, en la introducció a l'entrevista «Parlant amb Sebastià Juan Arbó» (*Clarisme*, núm. 4) Rodoreda parla de la divisió dels intel·lectuals en *capelletes*, de les rivalitats entre els mitjans de comunicació, teoritzant sobre com ha de ser una entrevista i contradiu els crítics del jurat del Crexells de 1932, que l'han atorgat a Sagarra i no a Arbó. I també pot referir-se a l'entrevista titulada simplement «Agustí Escalasans» (*Clarisme*, núm. 5), en la qual ella

dit que si per un article original lliure, com ara això que escrivim nosaltres en aquest moment, un autor cobrava vint-i-cinc pessetes per un treball de mil paraules aproximadament, per una nota crítica d'una obra, que exigeix de llegir-la de vegades repetidament, l'autor, el crític, hauria de cobrar, pel cap baix, cent pessetes. No és així?³²⁹

Com a paga a la vostra informació sobre els crítics, i com a bescanvi amb el blanc que nosaltres deixarem als crítics, em basaré, per a peu d'unes observacions, sobre la crítica. En general aquesta m'ha decebut pel que fa a *Seny i atzar*. Com que creia els nostres crítics excessivament benèvols, vaig fer declaració explícita de desitjar severitat: i encara la demaní directament a qui em semblà més expert, en aqueixa modalitat: Joan Sacs.³³⁰ Àdhuc vaig simular un nom d'autor completament nou, perquè alliberés de tot precedent, prejudici o mirament; però no en traguí res. Ningú no va acusar-me de coixejar escandalosament del cavall absent, i gairebé tots s'han apiadat talment de les nafres que presenten els altres cavalls, que amb prou feines si han gosat d'esmentar-les. Una sola nota m'ha deixat totalment complagut, perquè m'ha il·lustrat fortament i m'ha refermat en concepcions que jo posseïa poc sòlidament: la crítica dels pares caputxins que fan la revista *Criterion*. Jo fa anys que havia sostingut amb el meu pare carnal, que una cosa era ésser catòlic, i, una altra ésser piadós; i, encara, l'evidència de l'anticristianisme efectiu que presenta el catolicisme positiu, organitzat. El meu pobre pare es veia obertes totes les portes de l'infern, en sentir un seu fill desguitarrar d'aquesta manera. Però jo no podia ésser sincer dient altra cosa, si d'aquest tema sortíem a parlar. Quan vaig editar *Seny i atzar*, el P. Miquel d'Esplugues, director de *Criterion*, encara no havia publicat el seu llibre sobre el Compromís de Casp, i jo l'admirava sincerament pels seus estudis religiosos i filosòfics; i em complaïa a constatar la seva preferència a dir-se cristià per damunt de catòlic.³³¹ I vaig dedicar-li,

pregunta: «I la campanya de *La Publicitat* davant les properes eleccions? Triomfarà?» I també: «I les declaracions de Brunet, i Pla, contra la novel·la?».

329. L'atac de Rodoreda als crítics i la justificació de Dalmau reproduïxen les mateixes actituds d'Atzarbella i Bellatzar respecte als intel·lectuals. Cf. la nota 331.

330. La dedicatòria de *Seny i atzar* va adreçada a Joan Sacs: «Recordeu que anys enrera us vaig parlar d'unes notes d'amor i filosofia? Ara m'ha llegut actualitzar-les i fer-ne aquest llibre. / Per què a vós l'endrega? / Perquè em sembleu el crític més agut davant un llibre dolent o una mala obra. / Perquè entenc que els afalacs i timideses en la crítica fan mal, que és hora de dir veritats fortes. / Perquè la lliçó millor per al públic i per a l'autor, arran de la publicació de tot llibre, ha de sortir de la crítica valenta sense miraments a / L'Autor.»

El judici favorable de Joan Sacs —pseudònim amb què Feliu Elias i Bracons (1878-1948) signava les crítiques literàries— influirà en la paròdia dels crítics de Rodoreda a *Crim*. Cf. la nota 328.

331. Al·ludeix a una obra breu de Miquel d'ESPLUGUES: *El Compromís de Casp: Pàgines vives de la nostra història* (Barcelona, Altès, 1933). Pere Campreciós i Bosch (1870-1934), nom real del caputxí, va ser una figura propera als cercles noucentistes, president i estructurador de

afectuosament, un exemplar de *Seny i Atzar*. En aquest llibre jo presento el conflicte entre la consciència i el catolicisme; i això vol dir que pinto una ovella desencaminada, però que vol salvar-se. La crítica caputxina de *Criterion*, per a salvar l'ovella fa, textualment i exclusivament:

«En el curs de tota l'obra predomina un afany, tan desimbolt com ingenu, de penetrar i tafanejar en el món psicològic. I aquest to no és contrastat sinó per esfumositat, ja sia de novella, ja sia de filosofia. Fet i fet, pretensions, vaguetats i banalitats conjuntes.

A. de M.»³³²

La pugna entre la sinceritat i el catolicisme és un fet freqüent en tot jove que vol ésser conscient. I la pretensió meva havia estat que si *Criterion* havia de dir res de *Seny i atzar*, seria sobre aquest punt. Però vaig errar-me, i aquesta és la bella lliçó, n'estic content. Aquesta lliçó explica el fet que per a fer catòlics, els professionals d'aquesta religió vulguin ensenyar dins de convents, i amb vestits de *padres* i *hermanos*, aritmètica, gramàtica, geografia, etc.: per a lligar o associar indirectament la cultura amb la religió positiva, ja que directament no ho saben fer. I així, en presentar-se un conflicte entre llur religió i la moral, es posen a parlar d'una altra qüestió, i, encara, de tal manera, que els crítics més eminents, àdhuc un ortodox tan autoritzat com Manuel Montoliu, sembla infinitament més piadós que un caputxí.³³³

Jo tinc dos amics —vull dir que jo sóc, he estat i seré amic llur— R. S. i A. J., en els quals havia de creure per raons tan excepcionals que puc dir úniques; i quan ells tingueren ocasió es desviaren, àdhuc contra tota conveniència pròpia, moral i material, com xuclats per un corrent d'aventures. Jo, com que els interessos que ells desordenaven eren comuns a ells i a mi, constatava objectivament i sentia subjectivament llur tort. I així i tot no puguí creure'ls pitjors

la Fundació Bíblica Catalana i autor de *Nostra Senyora de la Mercè: Estudi de psicologia ètnico-religiosa de Catalunya* (1916), i *Semblances: En Maragall, el cardenal Vives, el bisbe Torras* (1916). Abans de *Criterion* (1925-1936), revista de filosofia que per força havia d'interessar el filòsof Dalmau, havia fundat *Estudios Franciscanos* i era col·laborador de *Mirador* i *La Veu de Catalunya*, entre d'altres. Cf. Tomàs ROIG I LLOP, «El pare Miquel d'Esplugues, caputxí», *Catalunya Cristiana* (28 octubre - 3 novembre 1984), p. 18.

332. Pare Agustí de MONTCLAR, «Dalmau Janer, *Seny i atzar*», *Criterion*, vol. IX (gener-març 1933), p. 105.

333. Manuel de Montoliu, un dels crítics més catòlics i conservadors de l'època, en canvi, havia fet una crítica favorable de *Seny i atzar* a *La Veu de Catalunya*: «Hem de reconèixer que l'autor sap infondre un viu interès humà al desenvolupament del tema, i que les dues accions i contrareaccions en aquest dramàtic conflicte, donen lloc a consideracions i observacions psicològiques i morals de gran interès, que revelen en l'autor tot un temperament de pensador.»

que no fossin els altres homes. I recordo que vaig dir-me: «fins i tot aquests són com els altres». Avui tampoc no puc concebre que el P. Miquel d'Esplugues sigui pitjor que els altres jerarques catòlics, ans penso que «ni ell» no n'és superior en pietat. I m'he de confirmar en una conclusió, que no pot ésser absoluta, tanmateix: que cada home és com és per naturalesa, i que dintre els viarans que ofereix el món social, cadascú tria o es deixa anar en el que li sembla que li permetrà de bellugar-se millor segons els propis instints i passions; i els hàbits sovint serveixen de disfressa o amagatall de certes llicències que, donant la cara, no gosarien emprar. El secret únic del bon capteniment en aquest món no és d'anul·lar-se ni de llimar-se, sinó de trobar direccions constructives o inofensives als nostres esplais o activitats; i tota la tasca del governant i del mestre ha de consistir a avesar els homes i els infants a gaudir en l'edificació, tot fent comprendre que tota sortida d'aquesta direcció s'haurà de tornar escarment. I és una desviació el catolicisme i totes les altres grans supersticions del món. I ara penso que a casa meva teníem el Sagrat Cor clavat a la porta, i encara a la part de fora, perquè tenia més mèrit o guanyava més indulgències, per ordre del meu pare, que reposi en pau. I que tota la meva família és curulla per tots quatre costats, de frares, capellans i monges, i fins compta, entre els avantpassats, amb un dels sants més venerats de Catalunya; i que la meva mare està segura que hi ha cel per als catòlics, i infern per als hereges.³³⁴ I que quan jo era petit em volien fer venir ganes d'ésser capellà, dient que menjaria bons talls i beuria bon vi. Però també sé que el P. Dagés, un paül que era el mestre millor que coneguí jo essent col·legial en l'Asil Vilallonga, de Figueres, morí de pena, durant la Dictadura, perquè el servilisme anticatalanista de la Congregació dels Paüls a Barcelona arribava a revoltar, a fer consumir tot català de sentits com era el P. Dagés. I aquest servilisme era la tònica oficial i general dels frares i monges de Catalunya. Els ministres de Déu es posaven al servei de la llengua política, de la llengua del Cèsar, contra la llengua de Déu, contra la llengua natural a Catalunya. I així mateix es venien la cultura i la pedagogia per tal de fer-se plaents a un tirà, a un amo, per la gràcia de la conjura del sabre.³³⁵ I ara veiem com el jesuïta Josep Calveras atribueix avui

334. En la família política de Dalmau, els Argemí, realment hi havia gran quantitat de monges, però cap sant. Dalmau introdueix una anècdota familiar, ja que el seu sogre tenia com a nom de pila Miquel dels Sants i ell sovint s'hi referia humorísticament com «aquell meu parent sant». Conversa amb Delfi Dalmau i Argemí (28 octubre 1997).

335. Dalmau guarda sempre un gran ressentiment contra l'actitud de l'Església envers la llengua. Hi al·ludeix nombroses vegades: «Lavors jo estudiava en un col·legi de frares paüls a Figueres, on no era acceptat altre idioma docent que el castellà.» (Cf. Delfi DALMAU, resposta al qüestionari de *La Revista*.) I encara ho introdueix dins la seva novella: «Els frares i monges apareixen gairebé tot l'ensenyament lliure, però ho fan servint d'instrument castellanista.» (Cf. *Una altra mena d'amor*, p. 123.)

calumniosament a Pompeu Fabra disbarats gramaticals per tal de procurar-se el morbós plaer de combatre el gramàtic més eminent de Catalunya. I diu que cal revisar l'obra d'aquest, ja caduca, essent així que si un gramàtic al món ha gosat fer una *efectiva* revisió constant de la pròpia obra, és Pompeu Fabra; circumstància, aquesta, que justament ha obligat els seus deixebles a mantenir-se sempre a l'aguait, i que ha desvetllat, a Catalunya, una bella afecció per la gramàtica i la filologia.³³⁶

Comprenc que el moment universal d'avui és dolorós per als qui han de confessar que l'arbre de llur religió particular els ha privat de veure i comprendre el bosc universal de la cultura. I qui diu religió diu política. Avui totes les religions corren perill de perdre el poder temporal, es tornen noves mitologies, i la política i totes les relacions entre els homes i els pobles tendeixen a basar-se en les ciències: sociologia, ètica, economia, psicologia, pedagogia, etc. Perquè s'és palesat massa que els déus, àdhuc un mateix déu, una mateixa religió, servia per a implorar la victòria, que vol dir la derrota contrària, en una guerra entre una Àustria monàrquica i catòlica i una Itàlia igualment catòlica i monàrquica, posem per cas. I això que el Crist d'Anglaterra fos més poderós que el Crist d'Alemanya, situa fatalment a la categoria de pures mitologies cristianes les religions basades en el Crist.

Comprenc com ha d'ésser costerut posem per cas, d'admetre que el català és un idioma, que Catalunya és una pàtria natural, per part de qui ha especulat tota la vida damunt del postulat que no existia idioma català ni nació catalana. Però la culpa és de qui no vol veure la realitat, de qui és col·loca contra la raó i la justícia i la cultura.

Catalanisme? Sempre que sigui per esperit de justícia, per antiimperialisme, per universalisme, ningú no m'hi guanyarà. Però és que hi ha dos temperaments de catalanista; i sembla que el predominant fins a la Revolució, aquell que acceptava la monarquia i fins la majestat d'Alfons XIII, i àdhuc, si no sobretot, quan aquest exmonarca havia jugat a Dictadures, aquell catalanisme,

336. L'atac a les teories lingüístiques de Calveras i la defensa aferrissada de l'obra de Fabra ocupen un espai important en el segon diàleg de *Polèmica*, on trobem aquest fragment: «I consti que no hi ha hagut dictadura lingüística com ha dit mant individu que vol imposar punts de mira personals, com fa avui encara un jesuïta, Josep Calveras, en nefasts quaderns de *Consultes de llenguatge* que està editant per a vergonya seva i engany d'incauts.» Dalmau l'acusa de «pertorbador», «despistat, envejós, guillat i dolent» (cf. Delfi DALMAU i Carles VARELA, *El problema babelic lingüístic, moral i polític*, p. 130-132). Josep Calveras i Santacana (1890-1964) ocupava en aquell moment la secretaria de l'Oficina Romànica de Lingüística i Literatura de la Biblioteca Balmes. Exposà les seves teories particulars a *La reconstrucció del llenguatge literari català* (1928) i *Consultes de llenguatge* (1933). Cf. Xavier PERICAY (ed.), *L'altra cara de la llengua*, Barcelona, Empúries, 1987.

era de fons imperialista: tant, que sovint us feia rodar el cap l'actuació que desplegava, o la intenció que s'amagava sota aquell catalanisme. El meu catalanisme és de no imposar, ni per amor, cap injustícia, cap humiliació en contra del propi poble ni d'un altre; sinó que *tots* —universalment— els pobles, *cada* poble, cada llengua, tingui els mateixos drets a dintre i a fora del seu clima natural. L'especulació sobre el mite de la llengua *espanyola* única, em revolta tant com l'especulació sobre el mite de la religió catòlica, única veritable. Jo he entès sempre que això era exclusivisme i injustícia, engany i superstició, mentida i falsedat. I per sentiment humà universal de devoció per la justícia i la veritat he estimat la víctima: Catalunya, i totes les víctimes com Catalunya: grans com la pàtria de Gandhi, o petites com Flandes. Martí i Julià fou en el seu temps, al meu entendre, un gran catalanista.³³⁷

Quant a la llengua, a la pàtria, a la família, jo també m'he fet el meu raonament, un procés de racionalització. Això de llengua meva i amor per ella; pàtria, família, pares, muller, fills i amor per ells. Amor, què és amor? m'he demanat manta vegada. I m'he respost que amor era desig d'estimar; i estimar, desig de posseir, de protegir (en actiu), en masculí; o bé de lliurar-se, d'ésser posseït, protegit, en passiu, en femení. I tot plegat. Però això és efímer. I, en tot cas, l'amor millor, no seria de posseir l'objecte, la dona millor? I si hi ha sempre un millor, no seria natural de voler la millor, la qui sembli millor? I no gens menys de part de la dona: desitjar pertànyer a l'home millor, i, havent-hi sempre qui val més, desitjar-lo, voler variar, voler-hi guanyar. Això no és natural i sincer?

Però...

Els meus pares són els millors? No n'hi ha de més intel·ligents, de més grans d'ànima? Els meus fills són els infants més bons? No n'hi ha de més gentils, de més pacients i nobles? Tanmateix aquests pensaments no són innobles, cruels, esgarrifosos? O, al contrari, gúspires de raó pura, de sentiment pur contra convencions socials, contra sentimentalismes morbosos?

Però...

La tria dels meus pares, depèn de mi? La tria dels meus fills és meva? La meva dona és la dona del món que més podia agradar-me, ni aquella a qui més podia jo plaure? Les circumstàncies meves depenen de mi? Són producció meva? O bé jo sóc producte d'elles? Elles són eines, joguines, meves, o sóc jo instrument, joguina llur?³³⁸

337. La ideologia política de Dalmau (síntesi d'anarquisme, socialisme i nacionalisme) té punts en comú amb aquesta figura admirada. Domènec Martí i Julià (1861-1917), autor del volum *Per Catalunya* (Barcelona, L'Avenç, 1913), havia estat cofundador i president de la Joven-tut Federalista de Catalunya i president d'Unió Catalanista, que intentà orientar cap a l'independentisme i el socialisme.

338. Rodoreda utilitza aquest fragment, lleugerament mutilat («Les circumstàncies meves depenen de mi? Elles són eines, joguines meves, o sóc jo instrument, joguina llur?»), com a cita-

Sóc home perquè ho he volgut, perquè ho vull? Sóc català per voluntat, per desig, per tria de part meva?

No. Si jo, home, renegava d'ésser-ne, seria un indigne. Si jo, català, volia ésser castellà, seria un renegat. Sóc home: doncs, per dignitat, per sentit comú, no puc aspirar sinó a la perfecció humana masculina. Sóc català i visc a Catalunya: doncs, no puc somniar, sinó en la perfecció humana catalana. Seria un fill renegat si pensava en perfecció filial que no fos envers els meus pares. Seria indigne i mancat de sentit elemental, mancat de principis, si pretenia d'ésser millor pare d'altres fills que dels meus; o millor marit d'altres dones que de la mare dels meus fills.

Fatalisme? Tot el contrari! Raó natural, sentit comú! I dignitat efectiva és actuar en conseqüència amb la raó elemental, que no és altra cosa que la consciència que tots posseïm en el nostre fur intern. Qui no se la sent és perquè no vol. És el pitjor sord, és el pitjor orb, és el pitjor enze, és el pitjor enemic de si mateix, perquè no es vol obeir, no vol creure el seu Déu.

I en el deure d'obeir-se, de creure's, d'ésser conseqüent amb si mateix, amb els principis més elementals, que són els més propis i els més comuns, els més subjectius i els més objectius, els més íntims i els més generals; en el deure més senzill, doncs, he trobat la font de l'amor més natural i més fàcil, i més positiu, i més durador.

I així m'he dit: «No fugis de tu. Creu-te tu mateix. Crist és dintre teu. Déu és dintre teu. Obeeix-te, retroba't i trobaràs la teva felicitat. Tu t'has de fressar i seguir el teu camí. Si vols passar pel camí d'altri, t'extraviaràs, perquè només el propi serveix per a cadascú. Dintre el món on et trobis, en heure esment que vius, en heure ús de raó, no pots seguir sinó el teu viarany. No en fugis: perquè, en el millor cas, hauràs de tornar a cercar el punt del teu camí d'on et vas decantar. En amor, i en tot!»

Però en aquestes reflexions he vist el principi universal. I Crist m'ha pres un sentit simbòlic de fons humà, i Déu em sembla una blasfèmia humana si és diferent a l'orient que a l'occident, si cap poble ni cap home es pensa que ell el té millor que un altre. I així no comprendria res de pàtries, ni de llengües superiors ni inferiors. El meu amor a les meves coses és de sentit humà i universal, d'un mateix dret o deure comú a tothom. I em sembla únicament just

ció inicial del capítol VIII d'*Un dia de la vida d'un home* (p. 73). Per la seva banda, Dalmau, al final de la seva vida, donarà resposta a aquesta reflexió i negarà la llibertat de l'home: «I és aquest món certament el qui fa i desfà contra el qual jo res no podria. Tot home, per molt o poc que sigui, és res més que un instrument d'aquest món on ens sembla que fem i desfem? I tanmateix, podem deixar-nos anar com si fóssim només un instrument.» «Les circumstàncies que ens són imposades pel món que fa la seva via, pel món de tothom, condicionen fortament la sort o dissort de cada persona, de cada bèstia, de cada planta, de tot.» *Autobiografia*, p. 15 i 19, datada a principis dels anys seixanta per Delfí Dalmau i Argemí.

i fort si ningú no el pot invocar contra altri. I entenc que això de pàtries oficials i llengües oficials és un atemptat contra aquest amor de sentit humà i universal.³³⁹ Sempre que un idioma és declarat oficial, o bé això vol dir imposició d'una llengua estrangera, o humiliació de la pròpia; que no li ha pas de caldre aquesta declaració, a cap llengua, perquè sigui, senyora, naturalment oficial, a casa seva...

Si us he atribuït el caràcter de poeta, és perquè no opino que ho sigui solament qui té facilitat de versificar, sinó qui especialment té facilitat creadora, constructora, literàriament, en oposició al sentit expositiu analític de l'home de ciència. Joaquim Maria Bartrina ha dit moltes coses, i profundíssimes observacions, en vers; però jo tinc entès que el seu caràcter literari és, malgrat la seva facilitat de dir en rimes i ritmes, analític, científic, filosòfic, vertical.³⁴⁰ Uns mateixos principis o idees poden tractar-se literàriament: en sentit horitzontal o artístic, com feu vós en la vostra novel·la *Sóc una dona honrada?*, construint processos psíquics, creant-los; o bé en profunditat: raonant-los, com faria un Freud o un Einstein. I segons que es distingeixi més pel fons o més per la forma, un escriptor, a parer meu, és més científic o més artista. I el poeta és un artista. És clar que tots voldríem culminar en la bellesa de forma i en la força de la lògica. Però tots som diferents, gràcies a Déu! I tots som imperfectes, gràcies a Déu! I tots volem ésser perfectes, gràcies a Déu! I, altrament, hi ha una infinitat de formes, de maneres pràctiques, com hi ha innombrables caires científics. Però oposaria, al que dieu, que el poeta, l'autor, l'artista, no ha de proposar-se mai d'entendre, d'entristir, de sentimentalitzar, sinó de fer la pròpia obra segons la qualitat i la forma essencialment espontànies. I això com a camí millor d'aconseguir els màxims efectes.

Expresseu una opinió compartida per totes les dones quant al desenllaç de *Seny i atzar*; i quant al caràcter o temperament de la protagonista. Justament per això jo entenc que en tota obra literària, qui parlés per una dona hauria d'ésser una dona, i àdhuc sense deixar-se influir o pressionar pel col·laborador o coautor home en una novel·la o en una obra de teatre; o bé, si

339. L'amor universal és una de les constants del pensament de Dalmau, que també trobem en les seves novel·les: «Estima les nostres qualitats contingudament, però cada dia més pregonament, fins que les encomanis a tothom qui et volti, per a bé seu i teu. El nou sentiment ha de menar-nos a veure totes les coses, les relacions humanes de tot ordre, d'una manera nova, que eviti les violències, les barroeries, les indecències, i que desfaci tantes supersticions i tantes falsedats que han fet un tòpic, si no una divisa, del concepte que l'home és un llop, que mitja humanitat viu a l'esquena de l'altra meitat» (cf. *Seny i atzar*, p. 68).

340. La poesia de Joaquim Maria Bartrina (1850-1880) —aplegada per Sardà a *Obras en prosa y en verso* (1881)— reflecteix una concepció del món marcada pel materialisme i, segons Maragall, representa «la topada del romanticisme amb el positivisme». Cf. Joan SARDÀ, «Joaquim Maria Bartrina», a *Obres escollides*, 1914, coll. «Sèrie Catalana», p. 56-68.

l'autor és un de sol, i vol presentar personatges d'un i altre sexe, que es limités a presentar el que ha vist; i mai no imaginar-se els personatges de l'altre sexe, perquè sempre haurà de veure's traït pel propi, quan menys s'ho pensarà. Si deu dones han llegit *Seny i atzar*, nou hi han trobat el mateix defecte, o contrarietat, o desplaer, segons el que ha arribat al meu esment; i en canvi cap home no se n'ha adonat, no ha manifestat d'heure'n desgrat. Això vol dir que per manca dones que facin crítica de llibres, es passen per alt defectes i casos que caldria posar en evidència. Cal que la dona actui més en la república literària nostra. La seva col·laboració és imprescindible si volem normalitzar la nostra cultura.

Potser perquè la dona socialment es veu més desamparada que no l'home, més abocada a perills, menys educada de cara a les perspectives de les lluites humanes, vol defugir-les sigui com sigui; vol simplificar, anul·lar dubtes: tot o res, amb mi o contra meu; fora problemes, fora dificultats: és més fàcil de creure que no pas de saber? Doncs a creure! I així arriba també a creure que negant els problemes ja els resol. Que si es presenta una timba pel camí, aclucant-se d'ulls, deixant de veure-la, ja no hi és; i és clar: no veient-la, és més fàcil de caure-hi.

Temperamentalment la dona deu ésser més decidida, més absoluta, més irreflexiva. I l'acabament de *Seny i Atzar* respon als trets del protagonista home: ponderació, circumspicció, filosofia, ironia. I per la mena d'enquesta espontània que se m'ha produït entorn del dit llibre, he de creure que aquests trets són més generals i exclusius, que jo mateix no imaginava, entre els homes. Doncs, teniu tota la raó de trobar inadequat, en un llibre que figura compost per correspondència entre un home i una dona, un coronament fet a la mida d'un de sol, i, justament, d'ell. I em confesso plenament culpable d'aquella falla. I espero que el present diàleg autèntic salvarà, si més no, aquell escull.

És irreductible aquella diferència temperamental entre home i dona? És de debò temperamental o simple efecte de la diferent educació, de la diferent missió que és assenyalada a l'un i a l'altra? Què us en sembla? I, en cas d'irreductibilitat, és millor l'absolutisme femení o la ponderació masculina?

* * *

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. Però, posats a acceptar de grat o per força allò que imposa *qui* pot més —i

contra el qual *qui* no valen planys ni queixes — acollim la mitologia com a mentida amb la mateixa bona fe amb què acollim les veritats que ignorem si ho són.³⁴¹

La filosofia és una contínua persecució de la veritat; s'entafora a tots els caus per tal d'heure-la, i, la senyora veritat, voluble per tots quatre costats, o excessivament femenina, amb aquella intuïció meravellosa que la fa adonar-se que hom vol justament tot allò que no té, diu: «sóc aquí, però no m'hauràs». I el filòsof, com a bon caçador, puja, baixa, tira per aquí i per allà, torna amunt i torna avall, i mai no decau en la cacera eternament infructuosa; i pobre d'ell! si un dia, per un atzar benaurós, podia posseir la desitjada, somniada i somiada senyora veritat: s'esporguïria en veure-la tan lletja, i afegiria que era més feliç en aquells temps de persecució — que li era un incentiu i un estímul per a seguir endavant — que no ara, assegut en un pedrís, i ple d'avorriment amb la desgraciosa i amoïnosa senyora veritat al costat.³⁴²

En canvi, la mitologia, només et diu: «Creu-me o no em creguis: m'és igual; i per a evitar-te maldecaps et dic des d'ara que sóc la mentida». I hi ha tanta noblesa en la confessió, que això me la fa simpàtica per damunt de tot — tot i que el meu caràcter em fa agrair més dues veritats lletges que mitja mentida bonica —: però crec que som injusts i que ens l'hauríem d'estimar més; perquè no enganya; ni et fa divagar, ni et fa dubtar, ni et fa creure que és la raó allò que no en té una espurna, ni et fa giravoltar, fent-li fer exercicis gimnàstics, el cervell. «Si em vols, pren-me, si no deixa'm». I aquesta franquesa és el seu millor encís.

Direu, la filosofia és necessària: què fóra el món si ella no existia? Doncs jo crec que fóra tal com és ara. Perquè, ja pots estudiar filosofies si no saps un borrall de la vida: si no és aquesta la qui t'ensenya a vèncer-te i a dominar-te a cop de decepcions, davant les contrarietats, davant els escarments, i t'ensenya a exercitar-te en el difícil art d'estabilitzar el pensament, en l'única escola bona, per a la qual, sense tu demanar-ho, et trobes matriculat.

I crec que sense la paraula *filosofia*, manta persona fóra més feliç; perquè ja és bonic de dubtar — és un joc que a mi de vegades em plau molt — però no tant! I em desagrada — també de vegades — el continu *per què* i *com*, puix que

341. Rodoreda coneix bé la mitologia clàssica a partir de lectures d'infantesa com Maragall i Verdager i després a través de l'*Odissea* (que troba traduïda per Carles Riba a l'Editorial Catalana, 1919, coll. «Biblioteca Literària») i la utilitza constantment en les seves novel·les per establir comparacions, metàfores i paròdies.

342. Reelaboració d'una idea ja expressada: «Ningú no la coneix. Es deixa desitjar i àdhuc us dóna esperances, però, il·lusos, no creieu que se us lliuri completament, és femenina i li agrada de saber-se desitjada i flirteja a tort i a dret. I, quan la creieu vostra, mofeta se us esmuny dels dits i arribeu a pensar que el mot *veritat* és un mite, i que aquesta no existeix.» (Cf. «Parlant amb Maria Vila», *Mirador* (20 octubre 1932).)

inevitablement —tots dos agermanats— formen anelles, et deixen penjat a una cadena sense fi, i et fan fer de simi.

Valdria més, doncs, de creure una mentida que dubtar d'una veritat; potser per aquest motiu mai no l'haurem, per aquest dubte constant i enutjós que fa que la senyora primmirada, ressentida i ofesa en la seva dignitat fugi, bo i rient, mentre el caçador, incansable, puja, baixa, amunt, avall.³⁴³

M'agraden els periodistes. Però no en conec cap i em dol. Crec que són simpàtics, desconeixen la veritat, i trinquen les copes llurs per la senyora mentida. Si se m'enfaden no tinc inconvenient a dir que mento jo. Però ho diuen ells, i es gloriegen d'ésser-li fidels, i, si l'ocasió es presenta, ho declaren ben obertament. Per a conèixer una mica els qui escriuen, no cal pas cap mena de presentació; és suficient de llegir el que surt imprès, que, encara que no sempre sigui reflex del que pensen, de tant en tant no se n'adonen, i malgrat tot, són sincers.

El que més em plau són els duels als quals amb la seva ploma es lliuren. Un dels més divertits ha estat el Brunet-Esclasans, agafant com a àrbitre bon xicot i pacífic, el senyor Rovira i Virgili, amb esma per a dir «Per què m'hi han d'embolicar?»

Esclasans deixa Brunet i Brunet Esclasans com no els reconeixerien les mares llurs. «Figa-flor», «Ànima tova», «D'això plora la criatura», «Promiscuïtats malsanes», «Ara t'aclariré les potències», són les dolces paraules que com qui no fa res es van bescanviant a raig de ploma.³⁴⁴

I ara que dic de «raig», el mot, que s'ha clavat, en desclava uns altres i els rapeix: «cada dia»; i després un nom: «Jordana». «Nom harmoniós de periodista simpàtic». Ell s'adjectiva així el nom i la persona. I he de dir-vos —després de demanar perdó al susdit senyor per ficar-me on ningú no em dema-

343. Actitud clarament antitranscendental, oposada a la de Dalmau (com la de la protagonista de *Seny i atzar*). El rebuig de la filosofia continuarà a *Un dia de la vida d'un home* i *Crim*. Si aquí recorre a la personificació, en aquestes obres recorrerà a la paròdia i hi trobarem una ridiculització de filòsofs (Schopenhauer, Nietzsche) i escoles filosòfiques. D'altra banda, en la seva maduresa continua mostrant el mateix desinterès pel tema: «Els escriptors de la meva generació érem una mica rucs: no crec, per exemple, que n'hi hagi cap que sàpiga grec ni que pugui parlar mitja hora seguida de Hegel sense dir enormes disbarats. Però, i entre nosaltres sigui dit, tampoc no crec, en principi, que ens faci cap falta.» (Cf. Baltasar PORCEL, «Mercè Rodoreda o la força lírica», *Serra d'Or* (març 1966).)

344. Rodoreda és una atenta seguidora de la premsa i de les polèmiques que hi tenen lloc, sobre les quals pregunta als seus entrevistats. La sàtira d'aquest fragment és similar a la que realitzaven a les planes de *El Be Negre* o a la secció l'«Anti-Be / Ta-Bola» de *Clarisme*, on Brunet i Esclasans, entre d'altres, eren personatges gairebé fixos. Des de *Clarisme* ella també voldrà posicionar-se sobre la polèmica entre Pla i Brunet, contra Ramon Esquerra, Tasis i d'altres, sobre la necessitat de novella a Catalunya iniciada arran de *L'adveniment de la República* de Josep Pla. Cf. «Joana Mas, per Anna Murià», *Clarisme*, núm. 6.

na — que sempre que m'imagino el senyor Jordana el veig enfeinat i trafegós lliurant-se a la recerca exterminadora — amb un extintor a les mans — de papagrisos, per tots els racons imaginables; i això em fa riure, i per aquest riure dono les més expressives gràcies al senyor Jordana; perquè riure és, de totes les coses, la que m'agrada més.³⁴⁵

Això és per fer constar que no puc parlar-vos del que ignoro, i que el poc que sé, no m'ho ha dit ningú; són descobertes, a l'abast de tothom.

Aquest universalisme del qual parreu, no podrà existir mai perquè la gent tenim l'ànima massa migrada, i abans de somniar un Déu universal propugnàriem per un d'ús particular, millor el nostre que el dels altres; això és una realitat i hem d'acceptar-la sense plànyer-nos-en massa.³⁴⁶ La gent és com és a desgrat de creences i religions: poden, aquestes, fer veure el que no existeix, poden fer-te imaginar una bondat on només hi ha hipocresia, però com que aquella no s'adquireix, sinó que és un do innat — puix que Déu és qui forma les ànimes — pots, quan menys t'ho penses, i a despit de totes les disfresses, descobrir-la. I per a sentir afecte o amistat envers una persona determinada, no m'he fixat, ni em fixaré, en les seves idees religioses; únicament en la seva manera de procedir... i que no vulgui catequitzar-me. I fujo de parlar de Déu perquè és, aquest, un tema incommensurable; sóc massa poca cosa jo per a dir-ne res.³⁴⁷

345. «Cada dia un raig» és el títol de la secció diària de Cèsar August Jordana a *L'Opinió* entre el 19 de març de 1933 i el 19 de maig de 1934. Rodoreda ja l'ha elogiat en termes similars en l'entrevista «Ganes de parlar amb C. A. Jordana» (*Clarisme*, núm. 6, p. 3) i la menciona a *Un dia de la vida d'un home* (p. 32). Aquest fragment de *Polèmica* és extraordinàriament similar a aquest altre: «Vull felicitar-te. Cada dia rages millor. La teva ploma degotadissa raja segura. Els papagrisos s'han tornat negres amb el teu raig» (HARI-HARA, «Com han passat l'estiu els nostres intellectuals», *Clarisme*, núm. 2 (16 octubre 1933), p. 4, a la secció «Anti-Be. El Be Negre potes enlaire»). Similitud que ens porta a la hipòtesi que Rodoreda estava, juntament amb més gent, darrere el pseudònim Hari-Hara. En aquesta època l'escriptora sent una profunda admiració per C. A. Jordana com a humorista, com a escriptor correcte en català i com a autor d'*Una mena d'amor*, una novel·la que Rodoreda farà comprar a la jove Aloma. Una altra obra de Jordana, *El collar de la Núria*, és el referent del gènere policíac a Catalunya que l'autora té per escriure *Crim*. Després de la guerra la visió de Jordana canviarà radicalment: el continua considerant un bon traductor (cf. carta de Mercè Rodoreda a Delfí Dalmau del 8 d'octubre de 1948), però ja el considera un «dels meus morts» (cf. carta a Anna Murià del 29 de febrer de 1945). «I el famós, illustre eximí, ínclit i òptim borní? Aquest, pobre, segons notícies de darrera hora trameses de Lucienne a Colette — la Lucienne és a Xile — està en plena misèria. Et sap greu, oi? A mi també» (cf. carta a Anna Murià del 5 de maig de 1940).

346. Els ideals de fraternitat universal propugnats per Dalmau seran parodiats per Rodoreda a *Crim* a partir de l'interrogatori de Vessex Boy, un idealista que somia amb una revolució universal que portarà l'amor i el benestar a tots els homes (p. 272).

347. Rodoreda defuig l'especulació metafísica. No es considera religiosa segons els cànon ortodoxos, com demostren aquestes declaracions: «Jo, que no puc lluir galons de gran

Amor: què és amor? Gosaria dir que mai no m'ho he preguntat, ja que crec sincerament que és una de les moltes coses impossibles de definir.

L'amor d'Antoni i Cleopatra, segons Shakespeare,³⁴⁸ fou una passió; una gran passió que menà els dos éssers a una fi irremeiable. L'amor de la reina de l'Egipte mil·lenari fou un amor destructor, devastador: mercès a aquest, Antoni conegué el tast amarg de la derrota. Tota la part poètica que sabé incloure-hi el gran poeta anglès: la desfilada de les galeres damunt del Nil reflectida dins l'enigma dels ulls de Cleopatra en els quals s'emmirallava Antoni, tota la bellesa de les poesies del poeta màxim, no ens poden llevar la mala impressió de la mort de l'altiva sobirana, llançada a aquesta, per un amor que li fou funest: i la història ens deixa, a nosaltres, una mena de malvolença per a les grans passions que fan dels homes la seva millor joguina.³⁴⁹

Per amor, per excés d'amor, Otel·lo, l'enamorat moro venecià, escanyà, com qui res no fa, la fidel i enamorada Desdèmona. És clar que lleva importància al fet la influència de la perversitat de Iago, i els remordiments que

catolicisme, però que respecto els qui fermament ho són, no puc deixar d'admirar-me davant del gran devesall de golafreria d'aquells que es diuen catòlics i desconeixen la contenció» («Nadal», *Clarisme*, núm. 10 (23 desembre 1933), p. 1). D'altra banda, a les novel·les *Sóc una dona honrada?*, *Un dia de la vida d'un home* i *Crim* hi trobem tant la denúncia del paper opressor de l'Església en l'educació de la dona com la paròdia dels mites bíblics i els conceptes religiosos.

348. *Antoni i Cleopatra*, trad. de Diego Ruiz (1908, coll. «Biblioteca Popular dels Grans Mestres») i trad. de C. A. Jordana (Barcino, 1930, coll. «Els Clàssics del Món»). Cf. Ramon Esquerra, *Shakespeare a Catalunya*, Barcelona, Institut del Teatre, 1937. A *Crim* trobem una deformació paròdica de la història de Cleopatra (p. 267).

349. Rodoreda és una gran lectora de les obres de Shakespeare en aquesta època, que apareixen en totes les seves novel·les amb diverses finalitats. Aquestes històries li serveixen per mostrar la idealització de l'amor que ha dut a terme la literatura i oposar-la a la realitat i sobretot, com aquí, per expressar la desconfiança en els grans amors literaris. La protagonista de *Sóc una dona honrada?* ja ha exposat aquesta diferència: «Encara que no volguem ni pensar-ho, som romàntiques, no és que Romeu i Julieta ens facin somniar. Gosaria dir, que, avui, ens riem de tots els grans amors i de tots els enamoraments» (p. 44). La protagonista de *Del que hom no pot fugir*, en canvi, utilitza les històries de Shakespeare com a punt de referència per la seva relació amorosa, i la idealització la duu a la tragèdia. «Suau brilla la lluna! Sens dubte en una nit com aquesta, quan l'aire alenava entre les fulles dels arbres, l'amant Troilo escalà les muralles de Troia, i la seva ànima volà devers les tendes gregues on, en aquella hora, reposava Crèssida. / I en una altra nit com aquesta, Tisbe, temorega, caminava damunt l'herbei xop de rosada, i, en veure l'ombra del lleó, s'esporguà. / I en una nit com aquesta, la reina Dido, amb una vara de sàlzer a la mà, baixà prop la mar, i cridà, vers Cartago, el fugitiu Eneas. / Per què m'agrada tant Shakespeare? Més que sempre, més que mai; potser pel fet de no creure'm feliç. Només la dissort et permet de trobar el ressò dels teus pensaments en les obres del gran poeta. La dolça Crèssida... la temorega Tisbe... la reina Dido... que bella és la nit d'aquella muntanya!... Que belles les muntanyes adormides sota d'aquesta nit!» (p. 119-120). I tres capítols d'*Un dia de la vida d'un home* s'obren amb una citació de Shakespeare: «Romeu i Julieta» (cap. III), «Macbeth» (cap. V), «Les alegres comares de Windsor» (cap. VII).

un cop comès el crim el torturen; però si el seu amor no hagués estat tan gran, la muller encara viuria, i Iago hauria hagut de renunciar a poders maquiavèlics.³⁵⁰

Per amor, el rei Lear cedí el seu reialme a les dues filles grans, i menyspreà el veritable, el de la lleial Cordèlia.³⁵¹

Per amor al seu pare, Hamlet matà i morí; i pogué, com a únic al·licient, fruit l'immens plaer de fingir-se boig.

Per amor a Hamlet es negà la dolça Ofèlia.³⁵²

Per amor a la Dànae, i a Leda, Júpter hagué de convertir-se primer en pluja d'or, i en cigne després.³⁵³

L'amor que inspirà Hel·lena provocà la guerra de Troia.

Per amor a l'amor, Faust vengué la seva ànima a Mefistòfil.³⁵⁴

Per amor a si mateix molts homes fan el ridícul.

Em pregunto: què és amor? què és l'amor?

Ens diuen, per tal de dir-nos alguna cosa, que l'amor és un infant amb ales, menut i daurat, carregat amb un buirac atapeït de sagetes. Lorenzo Lotto en el

350. La protagonista de *Sóc una dona honrada?* rebutja la tragèdia amorosa d'aquest personatge: «Jo hauria de dir al meu marit tot el que passa. No sóc lleial amb ell. Però si li ho deia sabria ell prendre-s'ho com s'ho hauria de prendre? M'horroritzen els Otel·los» (p. 67). *Otel·lo*, traduïda per C. A. Jordana (Barcino, 1932, coll. «Els Clàssics del Món»).

351. *El rei Lear*, trad. d'Albert Torellas (1908, coll. «Biblioteca Popular dels Grans Mestres»).

352. A *Un dia de la vida d'un home* Rodoreda parodia dues vegades el personatge de Hamlet i els seus dubtes existencials (cap. vii i x), i al pròleg de *Crim* mencionarà l'obra com una de les seves lectures de joventut. *Hamlet* era en aquell moment l'obra de Shakespeare més traduïda a Catalunya. A més de versions parcials del segle XIX, existien traduccions de J. Roviralta Borrell (La Renaixença, 1905), Pompeu Gener (1914, coll. «La Novella Nova», núm. 14), A. Bulbena i Tosell (1919) i Magí Morera i Galícia (Editorial Catalana, 1920).

353. Sovint Rodoreda utilitza la mitologia per fer humor. A *Crim*, per exemple, parodiarà aquest mite: «Vessex diu a Lady Body: —Sou més bella que Leda i jo us seré cigne. / Xavier explica a Semíramis: —Vós, amb eslip, sou superior a la Dànae. La vostra circumstancial rebequeria m'atrau com al metall l'imant» (p. 211).

354. El 1934 només existeixen dues traduccions fragmentàries del *Faust* al català: *La Margarideta: Fragments del Faust*, de Joan Maragall (1904 i 1910, coll. «Biblioteca Popular de L'Avenç»), i *Faust*, de Josep Lleonart (Barcelona, Barcino, 1927, coll. «Popular Barcino», núm. 22). (Cf. Manuel de MONTOLIU, *Goethe en la literatura catalana*, Barcelona, Publicacions de La Revista, 1935.) Rodoreda coneix bé l'obra de Goethe i es fa ressò de la recepció solemne de l'autor a Catalunya arran del seu centenari el 1932. D'una banda, se'n fa ressò obrint amb una citació de *Les afinitats electives* la novel·la *Del que hom no pot fugir*, on retrobem el tema de la passió amorosa abocada a la tragèdia. La citació és: «Les grans passions són malalties sense esperança; allò que podria guarir-les les fa, encara, més perilloses». I de l'altra, igual que Francesc Trabal ha fet a *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, parodia el mite de Faust a *Un dia de la vida d'un home*. A més a més, tot el capítol XVIII de *Crim* és una parodia del *Faust* i de Goethe. I encara utilitza dues citacions de l'autor (de *Les afinitats electives* i *Faust*) com a inici dels capítols IX i XVI d'*Aloma*.

seu *Jou Nupcial* ens el presenta esguardant un xic picardiosament i innocentment alhora, el pobre promès enamorat que, amb cara de no saber el que fa, dóna l'anell a la promesa. Aquí, el senyor Cupido té el cap ple de rulls daurats, duu una corona de fulles amples, i, amb les ales esteses, somriu plàcidament.

El Veronés li fa lligar les cames —amb llaç que creiem dissoluble— de Mart i Venus. No duu buirac i té les ales més menudes que el primer que hem esmentat.

El Ticià en *Amor sagrat i amor profà* li ha tret els rulls del cap, i hom no li veu les ales.

El de Velázquez duu buirac i té unes ales boniques amb plomes llargues, i s'entreté a aguantar el mirall que dóna nom a la Venus que s'hi emmiralla.

I Gerard pintà un *Amor i Psiquis* enamorats. L'amor aquí ha crescut molt: tant, que els cabells daurats s'han tornat negres, i, tendrament, fa acció d'abraçar la bonica Psiquis. L'amor de Gerard està en plena pubertat i les seves ales són esplèndides.³⁵⁵

Què és amor? Què és l'amor? Difícil, per no dir impossible de contestar, l'impertinent pregunta.

Si l'amor mena a matar i a morir, i turmenta i et fa fer el ridícul, per què la gent corre al seu darrere adelerada? Si l'amor és un ésser adés infant, adés home, si primer duu buirac i després no sap on se'l deixa, si et fa enamorar i s'enamora, si és innocent i quan menys t'ho penses deixa la innocència on vol, com podem saber què és i com és? Ni sap què vol, ni sap què és, ni sap com és: i encara perdem el temps a definir-lo?

Crec en una estimació, en un afecte sincer, i, sobretot, i per damunt de tot, en una gran dosi d'altruisme: tot el que s'allunyi d'això no pot anomenar-se amor. I si l'amor ens ha de menar, com la filosofia, a una recerca constant —aquí, però, del mot *millor*— no crec ni creuré en l'amor. Perquè no hi ha qui valgui més. Tots som per l'estil. Un grapatet d'ossos i carn, uns polsims de sentiments i passions... i ja tenim l'home fet. No existeix una superioritat d'una persona a l'altra: el qui tindrà un defecte dolent, tindrà una qualitat bona, el qui posseirà sentiments imperdonables, en tindrà d'altres de millors, que equilibraran equitativament aquells; i així en tot. Millor mai. Per l'estil sempre.³⁵⁶

355. L'autora és molt aficionada a les enumeracions d'obres d'art i utilitza la pintura com a referent a l'hora de fer descripcions, de la mateixa manera que ha fet a *Sóc una dona honrada?* i farà, molt més intensament, a *Crim*.

356. Rodoreda mantindrà sempre aquesta actitud escèptica i desmitificadora davant l'amor i la reflectirà en les seves obres. Les novel·les dels anys trenta ja neguen l'existència de l'amor. El primer personatge femení ho fa així: «Amor? Ja no. 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» (*Sóc una dona honrada?*, p. 28). O bé: «no sóc romàntica, ni sóc sentimental com ell; no crec en l'amor» (p. 58).

Ara que la sort —en el matrimoni especialment— és trobar, cada home, cada dona, la parella corresponent que anivelli proporcionalment defectes i qualitats d'ambdós. I, si hom sent desig de superació, pot trobar-se tan enganyat, que cregui millor el que és pitjor, i al revés. Cal pensar que el que tenim, per bé nostre, és bo; i no voler-ho acceptar així podrà ésser raonable, però mai convenient.³⁵⁷

Parlem del tronc de quatre cavalls. Jo em quedaré els blancs, per a vós els negres —perquè vegeu que no sóc egoista... puix que vull els més bonics— esbufeguen i piafen: senten la voluptuositat de l'embranchida. El circ és gran. Bona cursa podran fer les nostres quadrigues. Jo no sé si en el vostre tronc manca un cavall; si és així, sé que el que segueix val per dos. En canvi jo... vull creure que en tinc quatre: són blancs, són bonics, tenen ganes de córrer i de voltar incansables damunt del sòl que s'imaginem pla; però pobrets! no tenen cap... i amb potes només, no es va enlloc. I jo que volia creure'm Ben-Hur,³⁵⁸ i aixecar força polseguera i abrandar d'entusiasme els espectadors, he de resignar-me a veure els qui corren, i esperar pacientment si, davant el meu posat de bona minyona, algun déu de la mitologia es compadeix de mi i em fa ofrena de quatre caps per als meus pobres quatre cavalls. I crec que això s'esdevindrà: serà Vixnú el qui farà el miracle. Baixarà d'allà on sigui, majestuós, imponent, durà un ròssec d'estrelles, i els lotus, per a veure'l, s'obriran. Baixarà apariat amb la deessa Maria, vestida amb vestit de perles, que tindrà un mirar bell i un gest bondadós. Somriurà, jo li somriuré; però per un atzar el déu canviarà la divinitat, se'm convertirà en Siva³⁵⁹ i... ja accedirà al meu prec, ja, ja m'hi posarà cap als meus cavalls; però seran caps de ruc. Quin tronc!

357. La concepció del matrimoni també és negativa a totes les novel·les: «Jo no estic enamorada del meu marit, no el sorprengui, les dones cometem l'error de donar al matrimoni una excessiva importància. El matrimoni és la fita en la vida d'una noia i al qui es presenta per marit li posem, encara que no les tingui, totes les qualitats que un dia somniàvem que tingués, i el descens és natural; la realitat és una cosa molt crua, molt trista, per bé que necessària, i en caure la bena dels ulls els fereix la cruïda de la llum. Però cal aversejar-s'hi» (*Sóc una dona honrada?*, p. 59). I encara es presentarà com més negativa a través de l'humor tant a *Del que hom no pot fugir* com a *Un dia de la vida d'un home* a partir dels personatges de Cèsar i Ramon Rampell, respectivament. El tema reapareixerà a *Aloma*, on tot els personatges insisteixen en la infelicitat que suposa el matrimoni.

358. Rodoreda demostra un cop més que és una gran aficionada al cinema. La novel·la històrica de Lewis Wallace (1880) havia estat adaptada al cinema dues vegades: una cinta muda italiana (1911) i a Hollywood per Fred Niblo (1926).

359. Vixnú i Siva (o Xiva) són déus de la mitologia hindú, amb connotacions negatives i que representen forces malignes del cosmos. Rodoreda els coneix possiblement a través de *L'e-popeia de Rama, príncep de l'Índia*, adaptació del *Ramaiana* de C. A. Jordana (Barcelona, Barcino, 1932). A *Crim* tornarà a utilitzar, humorísticament, déus hindús, com Sita i Rama (p. 283).

Quant al cant ja podeu comprendre que el qui cantarà sereu vós, i el meu acompanyament ni afinat no serà. Sempre he confós el *mi* amb el *re*, i Chopin amb Granados; però diuen que la bona voluntat s'estima i m'esforço a tenir-ne molta. És clar que qui ignora això, en sentir-me confondre les dues notes cercarà algun estri per a tirar-me'l al cap; però vull creure que em convindrà. Potser serà el millor sistema per tal d'aconseguir que afini.

Lloada sigui la filosofia!

El mot *poeta* em suggerí d'explicar-vos que jo ho hauria volgut ésser: res més. Ja suposo que no ho és únicament el qui fa versos.³⁶⁰

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

I si mai ve a tomb, i la valentia em dóna la mà, us faré la crítica de la novella d'aquesta autora que no conec...³⁶¹

Tot i haver quedat que no volia fer de crític.

I fem per ésser optimistes gràcies a Déu! I fem el que no hauríem de fer gràcies a Déu! I gràcies a Déu Freud no us ha sentit, perquè si us sentia no podríeu dir mai més «gràcies a Déu».³⁶²

Lema: Sinceritat.

360. Observi's com, constantment, Rodoreda replica Dalmau amb una intenció lúdica, tergiversant, parodiant —com en el cas de la metàfora que ell ha utilitzat per exposar la seva teoria literària— i oposant-hi una visió escèptica i antianalítica del tema.

361. Al pròleg de *Sóc una dona honrada*? també hi trobem una valoració negativa i irònica de l'obra, que defineix com un «bunyol mal fet». Es tracta de gestos de *captatio benevolentiae*; Rodoreda devia confiar en l'obra perquè la va presentar al Premi Crexells el 1933, on no passà de la primera votació. Cf. la nota 330. Al pròleg de *Crim* insistirà en aquesta valoració negativa de la novella i escriurà: «Quan ja va haver crescut prou l'any 32, va escriure el seu primer llibre sense que posseís cap mena de cultura literària ni de l'altra. L'única cosa bona d'aquest llibre, era el títol: *Sóc una dona honrada*? Molt bo.» Vegeu l'apèndix de *Primeres novel·les*, vol. 1., p. 296.

362. Tant Dalmau abans com ara Rodoreda fan al·lusió a Freud, una influència revolucionària per a la novella del segle xx i per a tots els escriptors. Ella també admet la dificultat de la novella psicològica que ha intentat a *Sóc una dona honrada*? i també a *Del que hom no pot fugir*, una novella que Dalmau coneix bé abans de la seva edició en la mateixa col·lecció i al mateix temps que *Polèmica*.

No és cap lema de poesia. Res d'això. No per manca de ganes ni per ganes de mancar. Tampoc no vull que vegeu en el que us diré cap anhel derrotista. No em plau el derrotisme: però la sinceritat tot sovint hi mena.

Per què voleu que les dones facin crítica, si és un art en el qual excel·leixen? —o excel·lim: no vull crear-me antipaties—. No ho sabíeu que ja en fem? *Inter nos*, és clar. Però en fem.

Per què la dona, socialment cal que l'emparin? Quina falta fa?

Si fins ara i per regla general s'ha permès el luxe, allegant febleses imaginàries, de fer treballar l'home, què la mena ara a voler treballar? Ganes de sobresortir? Ganes de ficar-se on no la demanen? Tan bonic que és la dona a casa i l'home al carrer. Crec que les dones no hauríem de sortir-ne —de casa, no del carrer.³⁶³

Us estranya que digui això? Potser a mi també: però sóc fidel a la sinceritat. M'agrada tot el que és modern, tot el que significa avançar, m'agrada que les dones se sentin valentes, amb ganes de lluitar, de triomfar, de fer prevaler els seus drets; però en el fons, sense adonar-me'n, o adonant-me'n massa, em dol. La dona ha de triomfar dintre de casa seva: per bondat, per simpatia, per traça a saber-se fer estimar... I avui, aquest triomf, són poques les qui l'assoleixen. La dona en política, en arts, en lletres? Sí... ja fa bonic... però... què voleu que us digui, no massa. Crec que és millor saber de cosir que no d'escriure. Crec que té més talent la qui ambiciona d'ésser mestressa a casa —en el bon sentit de la paraula— que no la qui fa el pallanga pel carrer. També en el bon sentit de la paraula. I crec que jo, pensant així, hauria d'haver nascut o molts anys enrere o molts més endavant.³⁶⁴

Dieu que les dones diuen: «és més fàcil de creure que de saber? Doncs a creure!» Sí senyor, i no senyor.

Saber fins on es pot saber, i quan no va bé de saber... creure. Si crec que el problema el resoldré creient, és com si ja estigués resolt. Si jo ho crec així, és evident que, per a mi, no hi ha problema. La ignorància els desconeix; però si

363. Rodoreda recorre sovint a la ironia per parlar de la situació de la dona en la seva època. La reprèn així en un fragment de novel·la: «Aquí hi ha una senyora que es desmaia... Crideu un taxi! Porteu-la a la farmàcia... Què dimoni hi fan, les dones, pel carrer?» (cf. *Un dia de la vida d'un home*, p. 68). A *Crim* reprendrà la paròdia del feminisme —com també la de la misogínia i el masclisme—: «Ah, humanitat: femenina fèmina fementida femenívolament feminal feminista que et vols desfeminitzar» (p. 173).

364. Ironia sobre idees masclistes, que Rodoreda ha escoltat en directe, com ara: «I què en penseu de les dones que escriuen? —Que no m'agrada. Tot i que l'escriure és força femení; però jo, per la meua manera de pensar, no crec que la dona hagi de fer-ho. La dona em plau molt femenina: res de política, res que pugui desviar-la del que naturalment ha d'ésser. M'és desagradable aquesta igualtat que fica la dona a les Universitats i tota aquesta llibertat...» Cf. «Parlant amb Sebastià Juan Arbó», *Clarisme*, núm. 4.

la saviesa ens n'ha de crear un a cada minut, diré «gràcies a Déu que no tot-hom és savi!».

Ara, si se'm presenta una timba, què faré? Doncs obrir ben bé els ulls, trencar de camí i dir un parenostre a Santa Llúcia. Però potser no podré dir-l'hi. Perquè són molts els qui pateixen vertigen, i és molt fàcil de llançar-te allà on veus que et criden. Potser val més de tancar els ulls en lloc d'obrir-los, i d'asseure't al marge de la timba creient que tot és pla. Que és més fàcil de caure-hi? Doncs a la salvació! Com? La cadena de la filosofia! Encara que et quedis penjat, i encara que et desplagui.

Però he de dir-vos que crec que només cau qui vol, que desconfio dels fatalismes, que només ensopega el qui arrossega els peus, que la diferència entre l'home i la dona és excessiva, i que l'absolutisme no és exclusivament femení, ni la ponderació únicament masculina, ni que per més que preguntem no sabrem res, perquè les respostes, en comptes d'aclarir, enfosqueixen quan per a fer conversa hom ha triat malament l'interlocutor.³⁶⁵

* * *

Magnífica il·lustració, la vostra resposta, d'estil horitzontal, contrastant amb el meu estil vertical. És clar que no parlo en sentit absolut: l'horitzontalitat del vostre estil és un 75 per 100 i la verticalitat del meu un 75 per 100. Horitzontalitat 100 per 100 voldria dir forma pura, forma sense contingut, forma tan prima que gairebé ni com a forma no seria consistent. Verticalitat 100 per 100 voldria dir fons sense forma, fons imperceptible.³⁶⁶ Romanones, parlant de Canalejas com a polític, atribueix a obra de l'oratória, de la paraula, de la forma, el contingut de la seva política. Ja veieu com no desconec el miracle o la meravella de la forma, de la paraula, de l'art, com no pretenc pas de llevar-li cap mèrit, cap eficàcia. Efectivament, ha dit Romanones, respecte al polític Canalejas: «Canalejas hizo una labor parlamentaria verdaderamente

365. Malgrat que Rodoreda no es considerà mai feminista, és evident que en aquest fragment està practicant la ironia per respondre a les declaracions paternalistes sobre la dona de Dalmau en l'apartat anterior. Aquest fragment ha estat interpretat literalment per Massip i Palau, per reafirmar l'antifeminisme de Rodoreda, però és obvi que l'autora no propugnava el tancament de la dona a casa. Cf. Francesc MASSIP i Montserrat PALAU, «L'arqueta dels secrets: el teatre femení de Mercè Rodoreda», a *Actes del Xè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*.

366. L'extremat detallisme de Dalmau li provoca una curiosa afició a relacionar els conceptes amb tants per cent: «65 % de cor i 35 % de cap, contra 65 % de cap i 35 % de cor» és el títol d'un capítol de *Seny i atzar* (p. 75-80).

cumbre. Sus discursos, de los que no se corrigió jamás una cuartilla, están testimoniándolo en el "Diario de Sesiones". Fué Canalejas un orador excepcional, como las generaciones posteriores no han conocido otro. Era un orador tal, que en él la palabra engendraba el pensamiento, como del choque entre el pedernal y el eslabón salta la chispa. Levantábase a veces en el Parlamento sin tener un plan preconcebido, y el verbo, a medida que hablaba, iba creando el pensamiento.» Això és el que jo anomeno horitzontalitat del procés: que el verb, l'expressió, la forma, arribi a crear el pensament, el fons. El procés invers: que el pensament, el fons determini la forma o expressió, és el vertical. Això no vol dir que un autor característicament vertical no tingui un moment horitzontal, i que un autor de caràcter horitzontal no passi un estat accidental vertical. Agustí Esclasans ha escrit: «Afirmem una vegada més que la veritable poesia és una tortura de fons i una voluptat de forma.»³⁶⁷ Així la veritable filosofia seria una tortura de forma i una voluptat de fons. Vós sou una poetessa: us passegeu per tota la volta del món que voleu explorar, i intueu pels efectes, pels aspectes, pels resultats, pels fets, presentant-los, jugant-hi. El filòsof, en canvi, pren un punt exterior i n'analitza el com i el perquè. La mitologia és horitzontal, és un conjunt de figures, de fets: és un món exterior; el seu món interior seria, en tot cas, l'anàlisi d'un qualsevol dels seus trets, especulant sobre la veritat o la mentida a què obeeix. I vós fugiu d'aquesta anàlisi. Sembla que l'equilibri, l'harmonia, és 50 per 100 de filosofia i 50 per 100 de poesia. En aquest cas, tan desequilibrat és un poeta com un filòsof.

M'agrada que parreu força dels nostres escriptors. Cal que esdevinguin familiars. Que interessin. Jo voldria posseir la facultat de citacions, la memòria o l'erudició del meu malaurat amic Rafael Campalans.³⁶⁸ No escriuria cap paràgraf sense citar qui diu tal o tal cosa.

El vostre estil poètic, passejador, enjogassat, em recorda una concepció, una observació. Si el nostre diàleg es tornava discussió, no ens entendríem pas: mentre jo m'entestaria a tocar un punt i a anar fins a la causa, vós em respondríeu parlant d'un altre o de molts altres punts, fent-ne la descripció, la pintura. Això vol dir que cal anar molt amb compte a conservar el diàleg sempre amical i liberal. Perquè vós no tindríeu cap culpa de respondre a la vostra manera, horitzontalment; al contrari: tindria culpa qui pretengués que vós

367. Agustí Esclasans ha exposat els principis de la seva estètica a *Primer llibre del sistema* (Barcelona, Barcino, 1932).

368. Campalans, professor de l'Escola de Bibliotecàries, director de l'Escola de Treball, col·laborador de *La Revista* i mort el 1933, comparteix amb Dalmau el fet de ser pedagog, proper al Noucentisme en l'àmbit cultural, però molt distant en el polític. L'amistat entre el líder de la Unió Socialista de Catalunya i autor de *Hacia la España de todos* (1932) i *Política vol dir pedagogia* (1933) i Dalmau no era tan estreta com ho va ser, per exemple, amb Jaume Compte, d'Estat Català.

havíeu de produir-vos en altre estil que el vostre. Però el fet de la diferència d'estils és una condició ben a tenir present per al diàleg, per al to del diàleg. Perquè tan noble és un estil com un altre; i molts polemistes presenten l'estil *diferent* per *dolent*. Jo faig incursions sobre un tema, i vós, excursions; potser perquè en general no podeu fer altra cosa, ni jo no sabria produir-ne d'altra manera. Però la noblesa no radica en l'estil polèmic, sinó en la sinceritat. I solament l'amistat pot engendrar el respecte a la diferència. Altrament, dos estils característicament diferents no seran millors o pitjors per la diferència específica, sinó, en tot cas, perquè siguin bons o dolents dintre el caràcter de cadascun. Jo exposo la meua tesi afirmativa de l'amor i de la filosofia a base de raons. Jo crec que posseint filosofia, manta persona fóra més feliç. Vós exposeu la vostra tesi negativa de l'amor i de la filosofia a base de casos, d'anècdotes: emprem dos llenguatges diferents, no pas un de bo i un de dolent. És com si jo parlés francès i vós castellà: el meu francès seria bo o dolent com a francès, no pas com a llenguatge diferent del castellà; de francès n'hi ha de correcte, gramaticalment, i, d'incorrecte; de ric, lèxicament, i de pobre; d'arrodonit i suau, estilísticament, i de cantellut i dur; com de català o d'italià, o de castellà. Totes aquestes consideracions haurien de fer-se molts examinadors per tal d'evitar injustícies greus. Hi ha examinador vertical que troba dolent tot examinand horitzontal; i examinador horitzontal que només troba excel·lents els examinands que ho són d'estil horitzontal. I així s'han fet estralls en escoles i universitats i exàmens de tota mena i en tots els països. I jo trobo que he triat molt bé l'interlocutor que, essent de qualitat, ho és d'un altre ordre. I això fa que hi hagi sovint dos cants: sempre que l'un defensa una tesi diferent de l'altre, fa cadascú el seu cant. Si els crítics o els lectors d'aquest diàleg són vulgars examinadors, o discutidors de carrer superficials, diran que l'un de nosaltres és el bo, i l'altre és el dolent, segons que s'adigui més amb el seu temperament o caràcter o estil el vostre que el meu. Però un bon crític dirà quants punts mereix la vostra tasca dintre del seu caràcter, i quants punts mereix la meua igualment dintre del seu ordre.³⁶⁹

369. Dalmau capta i defineix el caràcter i el to d'expressió de Rodoreda, totalment oposat al seu. Ell sosté en tota la seva obra la divisió de les persones en «tipus superficialista, epidermista» i «essencialista, espiritualista», que es manifesta en dos estils diferents: «els qui expressen els pensaments que els fan dir les paraules: persones en qui manen els mots per damunt de les idees, les formes més que les essències. I els qui empen els mots obligats pels conceptes: persones en qui poden més les idees que les paraules, el contingut que el continent» (cf. *Una altra mena d'amor*, p. 75-76). Una diferència d'estils que també existeix entre Bellatzar i Atzarbella a *Seny i atzar*: «Sense veure cap possibilitat de coacció ni de cohibició de part meua, i fins i tot evitant d'imitar la severitat del meu estil, confessa'm ara, tu, la teua veritat, a la teua manera, en el teu estil joïós i creador» (p. 10). Josep Maria Soler també destaca aquests trets de l'autora en termes similars: «ella corre, salta, juga, defuig la seriositat i, quan ja no hi pensàveu, us diu amb cert imperi: mira jo no m'hi encaparro tant.» Cf. «Polèmica», *Clarisme*, núm. 34 (9 juny 1934), p. 4.

La vostra novella mateix, que voleu endossar a la seva autora, és força de tesi, com la meva; i fins la tesi que hi defenseu és força aproximada a la que jo propugno; la diferència més palesa, entre les dues novel·les, radica en l'estil literari. 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.³⁷⁰ Llegiu, posem per cas *Solitud* i llegiu el que ha respost la seva autora personalment en l'enquesta de *La Revista*. És gran la diferència entre l'artista autora de *Solitud* i la persona social que és ella. Potser sí que l'una, Víctor Català, només pot dir-se Víctor Català, i, l'altra, només Caterina Albert.³⁷¹ Tot i que en aquest diàleg social deixeu parlar l'artista autora que hi ha en vós, alguna vegada surt la vostra persona social a fer ressaltar la diferència.

De *Sóc una dona honrada?*, el vostre llibre, que no és vostre, sinó de l'artista que n'és autora, en parlarà la crítica, i en parlarà de l'única manera que pot fer-ho: elogiosament, saludant-lo com a inici excel·lent, com revelació plaent d'una literata catalana que promet belles aportacions a la novella i al teatre autèntics de Catalunya.³⁷² I perdoneu si ofenc la vostra excessiva modèstia. Però és que també, l'excessiva modèstia vol dir, si no prometre's molt més que no haveu fet, exigir-s'ho. I no us espanti el calvari de l'autor. Que és universal, i que dona tremp als bons i bandreja els mediocres; i la bandejada dels mediocres és encara més cruenta, si, perquè són mediocres i no fan por a ningú, són saludats amb excés de lloances. Si Ruyra és un gran literat català, la seva obra es ressent, potser, d'escassetat, d'indolència, per haver-li mancat l'estímul de les dificultats a reeixir. Ruyra, benestant, lliure, aïllat, amb una mica de coïssor d'oposició a la seva obra, podia fer molt més. I això que ja val tant el que ha fet.³⁷³ No us sàpiga greu de gustar el fel del silenci i de totes les menes de contradiccions. Si valeu, us faran bé, us faran valer més. Em sabria greu de provo-

370. Estableix l'exagerada comparació de Rodoreda amb Víctor Català perquè coneix *Del que hom no pot fugir*, que ell edita i que està clarament influenciada per *Solitud*. Dalmau havia publicat un article sobre l'escriptora de l'Escala signant amb pseudònim en una publicació de Figueres. Vegeu LLIBERTADÀ, «Llum i tenebres. Víctor Català. Víctor humà. Victòria catalana», *Alt Empordà*, núm. 1 (13 novembre 1920), p. 1.

371. Es refereix al qüestionari als escriptors catalans per celebrar el centenari de l'inici de la Renaixença. *La Revista* «ha demanat un record del moment més joïós de llur vida exemplar o d'altres aspectes relacionats amb llurs activitats, i amb la fe que les ha mogudes i els ha enlairats a la preeminència entre nosaltres.» En la seva resposta Víctor Català nega la mitificació de la vida real de l'escriptor i desmenteix tot atractiu en la seva, que no té cap component literari i ha estat marcada per l'aïllament i la grisor. Cf. *La Revista*, any XIX (gener-juny 1933), p. 39-41.

372. Dalmau coneix l'activitat teatral de Rodoreda en l'època, de la qual no n'ha restat cap text. Al pròleg de *Crim* parla de l'obra *Sense dir adéu*, presentada al Premi Ignasi Iglésias el 1935.

373. Joaquim Ruyra era considerat al Liceu Dalmau un model de prosa literària i era una lectura habitual. Segons Dalmau, Ruyra i la seva muller havien estat alumnes de música del seu pare a Figueres.

car la vostra ira contra el que sou pensant en el que voldríeu ésser. Però si això us ha de servir de tema per a fer literatura, indigneu-vos, insolenteu-vos, abraoneu-vos contra les vostres humanes limitacions, i fareu llum contra i poesia contra aquesta malaurança universal, que agafa genis i tot de la total humanitat. I això serà per a tots interessant. I ja no em planyeré tant d'haver-vos ofès.

* * *

Els ametllers ja s'han desflorit: però la gracilitat de les seves flors perdura en la figura de les japonesetes de cara de jade, i els menuts pètals s'han quedat enganxats, floreiant-los, damunt dels quimonos guarnits amb llaçades com ales de papallona.

Les tombes dels Ming, plenes de silenci, dormen, vetllades per rígids lleons, elefants, i camells de pedra; guardes immòbils, arreglats de llarg a llarg del camí que hi mena.

La gran muralla de la Xina m'ha decebut: enrunada, plena d'herba... és com una gran serp morta, ajaçada, ondulant, damunt les muntanyes de les províncies de Txili, Xan-si, Kansu...

L'ànima de Li Po, poeta i embriac, volia fer-me ofrena del vestit de setí groc, i proclamar-me emperador, tot fent-me seure en un tron, filigrana d'escultura, decorat d'or i metalls preciosos. He refusat. Després, l'ànima, amable i plena de respecte m'ha mostrat la taula de Confuci, damunt de la qual, unes lletres d'or, diuen: «Mestre i exemple de deu mil generacions».³⁷⁴

Sinióieu: l'Himàlaia i l'Everest el vencen en altura, però no en bellesa. Les seves crestes blanques són com de cristall i el sol, en trencar-se, en cent reflexos, damunt dels seus cantells encimbellats, el fa aparèixer com un joell valuós...

De Bombai m'han colpit les torres del silenci; fossar que foren dels cadàvers dels Parsis, que els corbs que les guarden podrien dir-nos si eren tendres o no.

Egipte. L'Esfinx no m'ha dit res; i les grans piràmides cobertes de turistes de tota mena, m'ha semblat com si enyoressin les visites que els feien, aleshores de llur construcció, els faraons majestuosos, les restes dels quals aixoplugaren magnànimes.

El Sàhara. Acabava de passar damunt la mar de sorra, el simun trasbalsaire, capgirant-la, i un moment he esguardat, encuriosida, enllà de l'horitzó,

374. Els versos del xinès Li Tai Po (701-762) són famosos pels seus elogis a les propietats i els plaers que proporciona el vi. Confuci (551-479 a. de C.), filòsof xinès al qual es rendia culte. Dues referències que s'inscriuen en la difusió de la cultura oriental en l'època, en publicacions com *La Revista*.

creient endevinar-hi la figura d'Hesperis, aparejada amb Hèrcules, i m'ha semblat com si l'Atlàntida hagués, per un miracle, aparegut allí.

Europa. Alemanya. La Selva Negra. M'havien lloiat tant la meravella de la seva exuberància forestal que la curiositat m'hi ha empès.

En plena ratlla fronterera un home tot blanc —de cap a peus—, com acabat d'eixir de dintre d'una bóta de calç, m'ha dit:

—Què voleu?

—Entrar!

—Impossible.

—Per què?

—Ordres severes.

Davant del seu laconisme no he sabut què dir, però aviat he reaccionat:

—Per què no puc entrar? Qui pot privar-me'n? Tinc el passaport en regla: aquesta fotografia, encara que no ho sembli, puc assegurar-li que és la meva; puc ensenyar-li la llista, sinònim de bona conducta, en la qual figuren els noms i els cognoms de tota la gent que en poc temps he matat; puc explicar-li el sistema emprat a escapolir-me del presidi on acomplia la condemna imposada per la meva dèria de conspirar sota d'un plàtan del Passeig de Gràcia; puc comptar en mitja hora justa les bombes que he fet esclatar; duc els diners suficients per a no fer de sense feina amb gana... Per què no puc entrar? Tinc especial interès a admirar la Selva Negra, vull sentir música de Wagner, ara que s'ha celebrat el seu cinquantenari; i ni vostè ni ningú no pot llevar-me aquesta il·lusió... —L'home amb gest de suficiència em mira i contesta:

—La Selva Negra? La Selva Blanca, deveu voler dir... Com es coneix que veniu de la Xina... — I l'home riu que riuràs amb el cap enrerat i tres sacsons al clatell molsut produïts per la línia quadrada del seu cap.

—No, senyor; vinc de l'Egipte! —he afegit un xic indignada.

—De l'Egipte! —i vinga riure—. Que no llegiu els diaris? Que no sabeu la molta tasca que s'ha fet en poc temps? Mireu Alemanya!... —He alçat els ulls i he vist una gran blancor.

—Mireu l'Alemanya que es redreça! Serà forta; serà ferma, serà invencible, serà l'admiració del món sencer! El gran Hitler, perquè el món s'admiri, l'acaba d'emblanquinar. Quin home! Set dies i set nits pinta que pinta... i ara no hi ha de Nord a Sud ni d'Est a Oest una sola taqueta fosca. Tenim una Alemanya nova! Bona feina, bona feina a fe...

I l'home entusiasmat i emocionat s'ha acabat d'emocionar i d'entusiasmar en dir-li jo: —De debò que fa bonic Alemanya; una gran plata de nata, ni en blancor, ni en bellesa, no la podria superar...

I l'home, satisfet, m'assenyala un gran cartell que jo no havia vist i que diu: «Pintat de fresc: prohibida l'entrada mentre la calç no s'haurà assecat.»

Dic adéu; i me'n vaig. Però com que a mi els dictadors m'enamoren, d'un salt sóc a Itàlia, tot dient-me que no hi ha què, ni qui, pugui comparar-se'ls. Hitler! Mussolini! Bombes que per a inflar-vos no cal que us ventin, puix que posseïu el do meravellós d'inflar-vos soles i enlairar-vos, orgulloses del vent que dueu dins, i que no penseu que es pugui escapar.

Itàlia! Venècia! La ciutat més bella! amb els palaus dels ducs que, en envesprir, s'adormen bressolats pel cant dels gondolers de figura romàntica que, damunt de llurs embarcacions, llisquen per sobre de les aigües del gran Canal, brutes de pelloses de taronja, de pells de banana, que rítmicament es van gronxant...

És l'hora dolça dels enamorats. La lluna clara, brilla, esgroguissada, damunt del cel estel·lat, com si volgués, amb la seva claror suau, consolar l'esperit afligit de la *Figlia di Iorio*...

Tot d'una sento que amb força em treuen d'on era, i, no sé qui, amb una gran embranzida, em llança lluny. Sorpresa, tinc temps per a preguntar a l'ésser invisible i barroer:

— Qui és el mal criat que sense contemplacions avia l'hoste?

— És tard... — diu una veu —. Itàlia se'n va a dormir, i ara el gran Mussolini li està posant la camisa negra.

Tinc esma per a dir: — Bona nit!

Senyor Dalmau: no ha d'estranyar-vos la meua triga a escriure-us. D'ençà de la meua darrera he efectuat un viatge magnífic: una mica ràpid i accidentat, però, al capdavant bon viatge, o, si voleu, bona excursió. Les terres que he trepitjat m'han ballat una mica sota dels peus, però res no s'ha ensorrat; i, ja de tornada, he llegit el que em dieu dels estils. Qui havia de dir-me que mentre vós dieu que em passejo per damunt la crosta del món, jo m'hi passejava de debò!... Si no creia en la casualitat, aquesta vostra intuïció em faria creure en misteris que vull ignorar.

Quina bona cosa és la intuïció! Ella m'ha fet adonar que, del que jo faig, vós, interiorment, en dieu, «contestar *glorificat a matines*», i teniu molta de raó; i també en teniu en afegir que si el diàleg es tornava discussió no ens entendríem de cap manera; i potser és cert, perquè amb mi no hi ha qui hi discuteixi ni qui pugui barallar-s'hi, i, menys, seriosament. Per a evitar discussions, sempre enutjoses, seria capaç de fer la volta al món set vegades consecutives, i, encara, a peu. Això fa que no pugui contestar, quan penso diferent del qui em pregunta, si no és fent una mica mica de broma, i, així, esquitllar-me vers on em plau més.³⁷⁵

375. Rodoreda respon a les teoritzacions de Dalmau sobre els estils amb un fragment ple d'humor, absurd alguns cops, negre d'altres, i amb referències al context històric. Aquest tipus

Jacobé.

«Ha vingut la tardor, aquell temps en què les fulles cauen, i els malalts s'en-
tristeixen, sentint l'esfullament de certa cosa viva, que se'ls va desmaiant al cor.»

«La terra roda al meu voltant... al dessota, l'abisme bada, com badallant,
la seva gola immensa i ombrívola. I la Jacobé hi cau espantosament, topa amb
uns alzinóis, que se l'espolsen d'una zumzada, i es cabussa en la buidor, avall,
avall... Sembla una flor ventissa. Les seves faldilles i enagos s'acampnen a tall
de corolla. Les primes comes rossequen a dins com estams d'un lliri... Acluco
un moment els ulls; quan torno a obrir-los veig, allà baix, al fons, el cadàver
immòbil sobre una roca emporprada de vermellenca tinyassa.»

He de lligar el nom de Ruyra amb els records de quan era menuda; potser
entre els més preats. Aquests dos paràgrafs, l'un el començament, i l'altre, gai-
rebé l'acabament, havien tingut, aleshores, perquè no vull dir ara, el màgic po-
der de fer-me plorar. Llargues temporades m'havia acompanyat la *Jacobé* i
m'havia adormit pensant en ella, en aquella flor de la platja que en plena jo-
ventut enfollí; i sempre, cada vegada que rellegia la breu novella, m'emocio-
nava pregonament, profundament, tant, que en parlar-me avui de Ruyra els
records s'han empaïtat per a fer-se pas, i ésser cadascun d'ells el primer.³⁷⁶
Però això no interessa; el que sí interessa és que la novellística catalana pugui
veure's encapçalada amb noms pertanyents a autors del tremp de Ruyra, de
Bertrana, al qual una sola obra, *Josafat*, bastaria per situar-lo com a capda-
vanter entre els escollits,³⁷⁷ i, aguantant ferm el penó, Víctor Català o *Solitud*.
Que Víctor Català sigui una, i Caterina Albert una altra, això no compta. Els
dos noms i una novella formen una proposició que val per tot. Una dona que
honora el nom de Catalunya.

de viatge, bastit a partir d'enumeracions, salts en l'espai i to humorístic, ja l'ha escrit en la part
inicial de *Sóc una dona honrada?* a partir de diversos personatges. I el repetirà en els primers ca-
pítols de *Crim*, en els quals també apareixen els misteris d'Egipte, els viatges a l'Himàlaia, l'E-
verest, els tocs d'orientalisme i cosmopolitisme. I encara el repetirà, de manera més breu i amb
una referència similar a l'Esfinx i Egipte, en un conte infantil de l'època: «El rodacamins» (*La*
Publicitat (24 maig 1936)), recollit a *Un cafè i altres narracions*, p. 163.

376. Els dos fragments que Rodoreda reproduceix aquí corresponen a l'inici i al paràgraf fi-
nal de «Jacobé» (1909, publicat a *Pinya de rosa*, 1920), una lectura d'infantesa que li va deixar una
empremta molt forta, ben evident en la seva segona novella, *Del que hom no pot fugir*. El perso-
natge de Jacobé és el model triat per Rodoreda per construir la Cinta, la noia boja creada per
Ruyra (vegeu *Del que hom no pot fugir*, p. 102). La presència del novellista va més enllà i Rodo-
reda li farà protagonitzar una anècdota més tard: «Estona i més estona trià llibres. Els acariciava
gairebé. No es decidia. Dintre de quin trobaria coses interessants? Noms i més noms. *Pinya de*
rosa. Pinya? Devia explicar coses d'Amèrica? Les portades virolades li inspiraven recel. Eren per
ensarronar adolescents. Ella tenia divuit anys molt seriosos.» (Vegeu *Aloma* (1938), p. 22.)

377. *Josafat* (1906). Bertrana apareix, en la seva vessant d'articulista, a *Un dia de la vida*
d'un home (p. 33).

I diferent de tots, entre els darrers noms, un altre: Miquel Llor.

Laura a la ciutat dels sants, deixo a banda que sigui un premi Crexells —mai no m'he fixat, per tal que m'agradés, que una novel·la hagués estat o no premiada—, i puc dir —parer de llegidora que significa no criticar— que és una de les més belles novel·les que he llegit. A mi, com a dona, m'enamora, com degué enamorar-se'n l'autor, la Laura, massa susceptible, excessivament bona, no gens maliciosa, que no va saber emmotllar-se a una vida i a uns costums estranys al seu temperament, i que no va saber d'ésser feliç. La prosa de Miquel Llor és poètica fins al màxim, i l'obsessió de la boira, aquella boira grisa de Comarquinal que cada dia emmantella el pla, és com un *leit motiv* que posseeix el do de no cansar.³⁷⁸

I voleu que m'agradi *Sóc una dona honrada*?³⁷⁹ I voleu que en diguin, si res en diuen, bé? Que optimista que sou!... Encara que teniu raó en dir que sóc exigent; però és que n'he d'ésser; altrament, on em quedaria, pobra de mi?

No podeu ofendre, com dieu vós, la meua «excessiva modèstia», perquè no sóc gens modesta; ans el contrari, d'una immodèstia que esparvera; ara que em crec amb prou enteniment per a fugir d'ésser el que no tinc, ni tindrè motius, de poder dir o creure que sóc.

Abans de posar-me a escriure ja vaig dir-me en una mena de monòleg interior —que no és ni de bon tros el de *Víctor o la Rosa dels Vents* o *Esclasans* cent per cent—³⁸⁰ que, en voler fer camí calia acceptar-lo com vingués. I el fel del silenci és bastant dolç perquè vull que ho sigui i perquè crec que qui fa el que jo he fet és l'única cosa que es mereix.

378. *Laura a la ciutat dels sants* (Badalona, Proa, 1931) va obtenir el Crexells el 1930. (Cf. «Premi Crexells 1930. El tercer any de Premi. Ambients», *Mirador*, núm. 98 (18 desembre 1930)). Rodoreda manifesta la seva admiració per la novel·la, que influirà molt en *Sóc una dona honrada*, amb idèntiques apreciacions a «Una estona de conversa amb Miquel Llor» (*Clarisme*, núm. 8). I, un cop més: «No crec que en llegir el llibre cap home sigui capaç de comprendre tota la dolçor del temperament de "Laura". És de les novel·les catalanes, situant-me al lloc que em correspon de lectora, més boniques que he llegit» (cf. «Una estona, i més, parlant amb Tomàs Roig i Llop», *Clarisme*, núm. 12). Llor i *L'oreig al desert* apareixen a *Un dia de la vida d'un home* (p. 84).

379. Rodoreda mostra ben explícitament quins són els seus escriptors més admirats i que li han servit de models per a les seves primeres novel·les: Víctor Català, Joaquim Ruyra i Miquel Llor. Se sent fascinada tant per una autora de novel·la modernista i rural com per un escriptor més o menys seguidor del Noucentisme o pel corrent psicològic més actual. I és que *Sóc una dona honrada*? no es pot entendre sense *Laura a la ciutat dels sants*, igual que *Del que hom no pot fugir* no existiria sense *Solitud* i «Jacobé».

380. Nova al·lusió a les tècniques de la novel·la psicològica, que ella ha utilitzat en menor o major grau en les dues primeres novel·les. Rodoreda té una tendència a fer comparacions amb referent literari, que aguditzarà en les seves novel·les. L'autora ha llegit *Víctor o la Rosa dels Vents* (Badalona, Proa, 1931) abans d'entrevistar l'autor, al qual defensa per la seva sinceritat, que li ha causat tanta impopularitat. Cf. «Agustí Esclasans», *Clarisme*, núm. 5.

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

I ja veieu com no m'ha indignat, ni crec haver-me insolentat, ni he fet literatura, ni m'he abraonat contra res ni ningú.

És el que us deia abans; per riure, per ganes de dir força estirabots potser, i encara dic *potser*, aconseguiria de sostenir una certa discussió; però seriosament i demanant-me que m'indigni... no! No en sé. I no heu de plànyer-vos d'haver-me ofès, perquè qui té tan bona voluntat com vós, ni que volgués, no podria ofendre'm.

ANNEX II

MATERIALS INTERESSANTS TROBATS DURANT LA RECERCA

1. MERCÈ RODOREDA I DELFÍ DALMAU

1.1. MERCÈ RODOREDA. CARTA A DELFÍ DALMAU³⁸¹

París, 8 octubre, 48

Benvolgut amic: vaig tenir una gran sorpresa amb la vostra carta i em va fer una gran alegria. No creia que colguéssiu malves però sí que s'havia perdut el vostre rastre. Fa anys, la meva mare em donava, espaiada i ben dosificada, alguna notícia vostra, fins i tot m'havia dit que éreu a França. N'he passades tantes i de tants colors per aquest país que quan es va poder establir contacte amb els amics semblava que tots sortissin d'un món de fantasmes. De Buenos Aires se t'apareixia en Jordana, divorciat, malalt, bon traductor de castellà àcid com sempre i vell de deu anys més. De Xile naixia l'ombra d'en Berenguel, amb l'ànima més cursi que mai, ric, i malalt de l'estómac, al costat de l'autor de *Vals* i de l'autor de les *Decapitacions* que des de fa quatre o cinc mesos passeja la seva còrpora i la seva sopitesa per la ciutat comtal. Com les espurnes d'un gran foc en van caure per tot arreu: n'hi ha d'apagades i n'hi ha que encara brillen i cremen. No us parlaré de totes perquè fora llarg per a vos i per a mi, però sí que us diré que tot plegat fa una gran tristesa i unes ganes molt dures de no treure la bandera del lloc on l'havia plantada. Què hi farem si sóc així? He passat temps sense poder escriure, he passat més gana que la que passaven els nadius de països plagats de llagosta, he estat molt malalta, he treballat per una casa que feia «lingerie de luxe» a preu fet, vaig fer la retirada francesa a peu, sempre entre les avançadetes franceses i alemanyes, i ara sóc a París on l'or no abunda però on una relativa tranquil·litat em permet d'elucu-

381. Carta facilitada pel fill de Delfí Dalmau, Delfí Damau Argemir, el 1997. No s'ha localitzat ni la carta prèvia ni la resposta que Dalmau va enviar l'11 d'octubre de 1948.

brar literatura. Sense heroisme i sense vergonya he anat tirant; no és molt, però Déu n'hi do. I sempre he pensat que ja que havíem perdut tant, havíem de procurar, almenys, de no perdre'ns nosaltres. La pallissa ha estat de les que revinclen, però estic convençuda que encara ens n'aixecarem, macats i plens de blaus, però amb els ossos sencers.

Ah! l'autor de *Camins de França* fa set anys que escriu una novella. Ara l'està acabant: té disset o divuit volums: si la qualitat està en relació amb la quantitat, serà una gran obra. I Carner està fent uns versos més bons que mai, dignes d'un gran país; el que no m'agrada són els joves d'*Ariel*. Fan una literatura de campana de vidre, una literatura de fantasmes. Potser amb els anys s'adonaran. Esperem-ho.

Com va ésser que anéssiu a casa? Per quin misteri? Ja m'ho escriureu. Avui tinc molta feina i plego.

Amb tot l'afecte.

Mercè Rodoreda

1.2. POMPEU FABRA. «LA REACCIÓ NORMALISTA».
TEXT DINS EL DISC PER A L'APRENENTATGE
DEL CATALÀ AL LICEU DALMAU.
LLEGIT PER MERCÈ RODOREDA³⁸²

Nosaltres havem de saber infinitament grat als escriptors de la Renaixença, als quals devem que el català hagi reviscut com a llengua literària. Però no els podem imitar en llur esperit d'indisciplina ni en llur menyspreu per als estudis gramaticals. Així ho van entenent les noves generacions, com ho proven l'èxit de les normes ortogràfiques de l'Institut i l'atenció cada dia creixent que els joves escriptors presten a l'obra del gramàtic, el qual comença ja a ésser tingut com un col·laborador indispensable en la tasca de redreçament de la llengua. És una reacció contra els prejudicis d'abans, la qual ens farà avançar molt més segurament i ràpidament en l'obra de fixació i depuració de la llengua escrita. I quan es veuran palpablement els resultats de l'esperit de disciplina i de la col·laboració dels filòlegs, llavors és de creure que minvarà o cessarà del tot l'animadversió dels vells envers la tasca de les generacions noves, desmentint els qui creuen que aquesta animadversió és deguda al greu que els sap de sentir-se sobrepujats pels joves.

Evidentment han estat sobrepujats en allò que esguarda a la llengua. Trist fóra que no hagués estat així, i ells haurien d'ésser els primers a deplorar-ho.

382. Text i gravació aportats per Delfí Dalmau Argemir.

Car, pervinguda la llengua a l'estat de decaïment i pertorbació en què ells la trobaren, el seu redreçament complet no podia pas ésser l'obra d'una generació; la tasca a realitzar era tan vasta que ells, que la començaren, no podien pas tenir la pretensió de terminar-la. Tots ens hem de resignar a veure'ns sobrepujats pels qui ens vindran darrere. Els progressos d'avui vénen a sumar-se als d'ahir, com els de demà vindran a sumar-se als d'avui. No vulguem que l'obra de redreçament es deturi en el punt on ha arribat pels nostres esforços; ans desitgem que continuï ininterrompuda fins a veure's la nostra benvolguda parla completament refeta, retrobat el seu tresor lèxic, retrobades la seva prosòdia i la seva sintaxi, foragitats del tot els castellanismes que la desparguen i rebaixen.

Com ells es veuen sobrepujats, ens hem de veure sobrepujats nosaltres. Que no hàgim pervingut a la descoberta i a l'esmena de totes les defectuositats del català actual, d'això no ens faran retret els qui ens succeiran en l'àrdua tasca de refer la llengua. Però que no puguin dir de vosaltres, escriptors actuals: «Heus aquí uns estranys conreadors de la llengua catalana, els quals ni tan sols es prenen esment dels avançaments realitzats en llur època. Per a ells, era endebades que s'operava sota llurs ulls un treball intens de depuració, d'enriquiment i de refinament de la llengua literària; i amb llur incúria o ultracuidança, contribuïen a la perpetuació de tares de què, ells els primers, havien d'esforçar-se a deslliurar la llengua».

Que no puguin dir això de vosaltres, escriptors actuals; perquè d'això sí que no sabrien absoldre-us i us tindrien, amb raó, per uns mals escriptors i per uns mals patriotes.

2. LES CRÍTiques D'OBRES DE MERCÈ RODOREDA A LA PREMSA ENTRE EL 1933 I EL 1936

Pere Estrany, «Crítica ràpida. Un joc de dames», *L'Opinió* (15 agost 1933), p. 9

En aquests temps en què sovint cal recórrer al subconscient, si no a l'inconscient, per explicar la relació entre el títol de molts llibres i llur contingut, ningú no trobarà estrany el títol precedent aplicat a un article on unes quantes dames faran llur paper o almenys llur paperot. En *Senyoreta desitja casar-se...* de Domènec de Bellmunt, ens són presentades diverses dames i dametes. En *Present de nocces* de J. Roure i Torrent, fem coneixença amb una tal Virgínia, proveïda de «formes inefables», segons el seu autor, que les hi pot conèixer millor que ningú. Dues dames literàriament ambicioses, Maria Rosa Arquimbau i Mercè Rodoreda, ens ofereixen altres dames en llurs novel·les *Al marge* i *Sóc una dona honrada*? Tot això és indubtablement un joc de dames. Si en aquest joc hi ha *fair play* per al crític, l'amatent lector ho descobrirà tot d'una.

L'interrogant que planteja la protagonista de *Sóc una dona honrada*? (Barcelona, Llibreria Catalònia) és desenrotllat per la senyoreta Rodoreda amb una gran desimboltura. Les explicacions alternades que ens donen els dos protagonistes flueixen bé i amb una gràcia massa sovint malmesa per una cruel brutalitat. És bonic de sentir aquesta escriptora parlar d'un «apotecari apaisat», o explicar l'anècdota d'en Peret i la dona grassa, o uns escrúpols de primera comunió, per exemple. El mal és que pocs autors saben combinar una desimboltura com la de la senyoreta Rodoreda amb la recerca de vitalitat per a llurs personatges. Els d'aquesta escriptora no ens fan pas la impressió de contradir la vida, però tampoc no ens deixen la sensació profunda d'ésser vida ells mateixos.

Joan Puig, «Sóc una dona honrada?», *El Poble*, de Sabadell³⁸³

El que sorprèn d'aquesta novella, és la manca de prejudicis morals amb què és escrit i tractat el tema, el qual, per vell, no deixa d'ésser interessant. És, diem-ne un cas d'adulteri, exposat sense cap objectiu polèmic, sense la finalitat preconcebuda d'establir paral·lels enutjosos. Aquesta és, pràcticament, la valor simpàtica del llibre, i potser, en suma la seva millor moralitat. L'autor ni juga amb la conseqüència que resulta dels contactes íntims entre éssers oposats i no del tot lliures, ni es plau a perfilar volgutament els efectes patètics que són producte dels esclats passionals que motiven semblants erupcions amoroses. «Sóc una dona honrada?» pertany a un gènere literari gairebé inèdit a casa nostra. Hom podria adjectivar que l'estil de l'auto és descordat, seguint un costum que determinava un cert atavisme indòmit, però cada època té el seu estil, el que li és propi i característic, fugint de les trabes que l'ús fa més vigoroses, i a major llibertat de procedir, més audàcia en les maneres descriptives.

A. Esclasans, «Converses literàries. Del que hom no pot fugir», *La Humanitat* (9 maig 1934), p. 8

Apassionats com som d'una renovació literària total dels nostres escriptors joves, desitgem amb tota l'ànima l'aparició d'uns quants noms femenins que ens permetin de creure en la normalitat humana i vital de la narració passada per sensibilitats finament vibratòries i autènticament de dona. La literatura catalana ha comptat sempre amb un contingut reduït d'autores, bones persones però burgesament limitades, falsificadores de la veritable realitat insubornable. S'ha dit que amb bons sentiments, es fan males novel·les. El que sabem de cert, però, és que la narració catalana s'ha mogut sempre dins un sector enxovat i resclosit, gairebé de col·legiales de convent de monges més o menys aplicades. No volem dir que entre nosaltres no hagi d'existir la novella blanca, burgesa i edificant. Volem dir que la vida vital no s'entén de raons ni de convencions; i que hi ha prou complicació en la quotidianitat humana, per entretenir-se triant temes pulcres, per a convertir-los en novel·les bledes i en conflictes artificials i convencionalment morts. Hem tingut una Víctor Català, que només amb la seva *Solitud* ja obrí un camí de força creadorament humana. Tenim avui una Aurora Bertrana que aireja, ella tota sola, la prosa i l'ètica aburguesada de la nostra narració moderna. I tenim també, tot just

383. Transcrita al final de l'edició de *Del que hom no pot fugir* sense especificar la data en què va aparèixer.

arribada al camp de la creació artística, una Mercè Rodoreda, prou original per a creure en ella i obrir-li un crèdit de confiança literària. La seva primera obra, *Sóc una dona honrada?*, publicada l'any passat, demostrava una certa desorientació. Novella descongestionada de preocupacions morals i intel·lectuals, rebutjava les convencions admeses i trencava límits i rutines. Amb una certa brutalitat enèrgicament desimbolta, Mercè Rodoreda, ens presentava dos protagonistes saturats de vida animadora, potser una mica desorbitats i excessius, la qual cosa els desenfocava i els feia perdre humanitat per excés de moviment gairebé caricaturesc. Ara Mercè Rodoreda ha publicat la seva segona novel·la, *Del que hom no pot fugir* (Edicions Clarisme, volum II) i ja podem dir que ens ha nascut una veritable novellista, que sap el que es fa. Llunyanament, podríem situar Mercè Rodoreda a la ratlla d'aiguafortisme de Víctor Català. Però Mercè Rodoreda acoloreix el fons d'aiguafort amb un sentit saníssim de la vida real. Com en la seva primera novel·la, Mercè Rodoreda ha triat un cas d'adulteri, però l'ha tractat amb una infinita traça i amb una habilitat descriptiva que no trobàvem en el seu primer llibre. Mercè Rodoreda té una energia incisiva, una claredat de visió detallista, i una cruesa en la narració realista, que no trobem en cap altra de les nostres joves escriptores. Mercè Rodoreda és una ànima molt sana, que ha sofert, i, sobretot, ha vist sofrir. La descripció de la folla de Cinta en començar, i de la tràgica follia pròpia al final, són d'una força cruel i magníficament sincera. No en va l'autora fa precedir l'obra amb els mots «les grans passions són malalties sense esperança; allò que podria guarir-les les fa encara més perilloses» de *Les afinitats electives*, de Goethe. Car del propi *Werther* té aquesta novel·la reminiscències dramàticament fraterne. Mercè Rodoreda farà novel·les molt humanes i vesants de vida autèntica. Hi ha en ella, i en la seva prosa, una energia molt difícil de reprimir, i un molt sa sentit del detallisme realístic, ensems que un sentiment tràgic dels destins dels personatges que ja mou amb experta mà, dominadorament performadora i sense vacil·lacions.

Maria Ballester, «Del que hom no pot fugir», *Clarisme*, núm. 30 (12 maig 1934)

M'ha semblat una novel·la reeixida del tot. Els personatges, tant la protagonista com els «figurants» i anecdòtics, tenen relleu de vida i la revelen en un tret, en un acte, en un moment, sense necessitat d'explicacions ni llargues presentacions. Tot hi és encertat; tant la manera de tractar l'assumpte i de relatar en fets passats i presents, com les descripcions i detalls que ambienten la novel·la.

La història dels amors, donada només que amb brins de conversa i records de frases, retrata perfectament els personatges, i amb gran naturalitat.

No ens explica el seu drama, la protagonista. Senzillament: el viu; i és la vida mateixa la que imposa el desenllaç del llibre.

També són molt ben observades i molt justes les figures i les anècdotes de la gent de poble, que serveixen de fons. I l'estil agradable sap guanyar l'interès i la simpatia del lector, des de la primera pàgina fins al final corprenedor.

És d'aquells llibres que es llegeixen del començament a la fi sense deixar-los, i que es rellegeixen després capítol per capítol, assaborint el dramatisme i la poesia de cadascun. I si una recança queda, després de llegir-lo, és de no poder anar més lluny i imaginar la continuació de la novella, salvant la protagonista d'ella mateixa.

I és que no és pas la història d'un cas excepcional, ni d'una dona única, i podríem trobar-la en la vida, amb tot el seu dramatisme, però sense final.

Com? Potser creixent encara l'amor d'ella amb la separació i la lluita, fins a tornar-la feble amb la seva voluntat o forta amb els seus escrúpols, i conformant-se amb la felicitat tal com la té, perquè és de l'única manera que pot donar-li'n una mica, a ell. Quan hom estima, no ho accepta tot, fins el propi rebaixament moral, patint-ne, això sí —però, què hi fa?—, per tal de donar una mica de goig, per minso que sigui, a l'altre?

L'única excusa que té l'estimar és estimar massa.

Per amor, amb amor, es pot fer i acceptar tot, però fugir, renunciar a un gran amor quan és l'únic en la vida, sense tenir cap altre sentiment prou fort on refugiar-se, i fer aquest sacrifici, no una vegada, sinó cada dia, per forta que sigui la voluntat i el temperament, és possible?

També, per tal de canviar el final, podria ell respectar els sentiments d'ella, i conformar-se amb una amistat platònica i serena, que no tragués a ella l'alegria dels ulls, ni afeixugués el seu amor amb l'ombra de cap recança, però els homes no en saben gens de renunciar, i els costa més de comprendre i deixar-se convèncer pels sentiments d'altri.

Per això tot el dramatisme de la novel·la de Mercè Rodoreda, pesa damunt d'ella i a ella sola envolta; amb ell, no hi hauria cas.

Josep Maria Soler i Janer, «Polèmica», *Clarisme* (9 juny 1934)

El volum III de les «Edicions CLARISME» és, fonamentalment, obra de Delfí Dalmau. Porta una bella dedicatòria adreçada al Mestre de tots, Pompeu Fabra, del qual és Dalmau un dels millors i més fervents deixebles. El títol (*Polèmica*) i el mateix subtítol (*Palestres de 1933*), pregonen ja a bastament el caràcter bellament combatiu del volum, que se'n va gairebé a les dues-centes pàgines.

La primera part, intitulada *Estils*, és com una sèrie de converses o petites conferències, fetes de tu a tu, en les quals, com qui no hi toca, són tractats,

més o menys, extensament i intencionadament, una sèrie de punts, tots interessants, des de l'anècdota de cada dia fins a la seriosa distinció entre els caràcters determinants del concepte mitologia i del concepte de filosofia, i a l'intent de precisar les afinitats i divergències entre l'home i la dona i els papers que millor els escau en la vida. Trobem deliciós el contrast entre els dos estils, la manera d'enfocar les qüestions, la forma d'expressar-se: en Dalmau, serenitat, turgència també, però contenciós; diríeu que pateix de no poder concretar encara en una frase marmòria, una conclusió profunda, que s'aproximi a ésser una cosa terminant, susceptible encara, si calia, de revisió en els accidents; sospitem que segons qui el judiqui, el trobarà fortament inclinat al racionalisme. En Na Rodoreda —que és l'altra veu del diàleg— trobem, bo i no semblar-ho, una tendència més dogmàtica; l'altre cerca; ella, apar que *ja ha trobat*, almenys en manta ocasió, un punt estable; de moment, hom no el veu, però ella corre, salta, juga, defuig la seriositat i, quan no hi pensàveu, us diu amb cert imperi: mira jo no m'hi encaparro tant; la cosa essencial és creure; allò en què creguis, ja no importa tant com el creure mateix; per exemple: voleu dir-ne amor? Amor! Però a mi em sembla millor dir-ne altruisme; i ara ja tinc una base; em plau, em basta; per què profunditzar encara? Pobre crítics! Però n'hi ha?... Que diguin! Em plau i m'hi quedo...

La segona part del llibre s'ocupa del *problema babèlic, lingüístic, moral i polític*; el contraopinant de Dalmau, és el senyor C. Varela. L'origen de la controvèrsia, en la qual es debat principalment si cal o no preferir l'esperanto en lloc de l'occidental en les relacions internacionals, té un fort interès anecdòtic, sobretot per als catalans. Cada opinant aporta raons i dades que, per als no iniciats, formen un conjunt enllaminadorament curiós. Persisteixen, a desgrat del to, fins picat, de la controvèrsia, les qualitats essencials de l'estil Dalmau; el de Varela és més apassionat i mordaç, circumstàncies favorables a voltes, però riscant, més sovint, de donar-li un to no tan simpàtic.

En la darrera part del llibre, ens crida l'atenció la llimada, ben merescuda, que per un simple procés d'associació i d'encadenament d'idees, se n'emporta la pressumpció d'Ortega i Gasset. Després de les citacions de Dalmau, ja no asseguràriem que el filòsof espanyol sigui l'autor de la *fórmula* «razón vital», amb la seguretat que tots sabem com podem afirmar que ho és de la referent a la «conlleuancía» i a l'«islote acantilado».

Rafael Tasis i Marca, «Mercè Rodoreda *Un dia de la vida d'un home*», *Mirador*, núm. 302 (24 novembre 1934)

L'oblit o el menyspreu del públic no podrà pas ésser retret a la novel·lista Mercè Rodoreda. La seva tercera novella, *Un dia de la vida d'un home*, serà

accessible i agradable a tota mena de públics —exceptuant-ne, naturalment, l'espècie de tasta-olletes descontents de tot. Així com els dos primers llibres de la senyora Rodoreda no arribaven a impressionar ni per la lògica de l'argument ni per l'escaiença de l'estil, *Un dia de la vida d'un home*, novel·la de les que en diríem *cronometrada*, subjectes a l'imperi misteriós del rellotge, i que contenen en una mínima quantitat de temps una major intensitat i una anàlisi més pregonada dels sentiments, té una construcció impecable i un estil, barreja d'humor una mica gruixut i de patetisme grotesc, que s'adapta perfectament a les exigències de la narració de l'única aventura exòtica de Ramon Rampell, al lllindar de la vellesa. El tema no és pas nou, sinó que ha estat dels més aprofitats per la novel·la: 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. L'originalitat que suposaria la utilització com a personatge principal del vas de Rubinat salat que la muller del protagonista li obliga a prendre i que sorgeix en el moment culminant com a vetllador de la virtut amenaçada, també és relativa: una novel·la de l'humorista Fernández Flórez utilitza el mateix truc dels sorolls subterranis intestinals per a fer fracassar una entrevista amorosa. Però, malgrat això, la novel·la és divertida, els escassos personatges episòdics que hi surten estan caracteritzats d'una manera sumària, remarcant els aspectes grotescos, però amb tot el relleu precís, i la persona del protagonista, 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.

Mercè Rodoreda explica aquesta història amb un estil d'una gran empena, pintoresca i brillant, amb una naturalitat del llenguatge col·loquial i una vivacitat dels monòlegs que fan marxar la narració a un ritme ràpid i continuat. Ni excessos poètics o paisatgistes ni embolics psicològics es presenten per trencar les oracions. I la mateixa prosa desenfarfegada i àgil, que comenta amb una punta d'ironia el fracàs de l'aventura de Ramon Rampell, permet de crear la suggestió patètica d'aquella fallida d'unes il·lusions que han estat i que seran les úniques que il·luminaran la vida d'aquell pobre home.

«S. S. Mercè Rodoreda. "Del que hom no pot fugir"», *La Veu de Catalunya* (9 desembre 1934), p. 9

La segona producció d'aquesta escriptora, enmig dels caires discutibles que ella ofereix, acusa un refermament de les seves indiscutibles qualitats. No

sabríem augurar si la imprecisió final és un reflexe de la famosa novel·la introspectiva de Schnitzler, ni si l'hàbil justificació immoral de l'adulteri, que és pretext central de l'obra, vol ésser una tesi «llibertardana», que diria el seu preceptor Delfí Dalmau. El que creiem més essencial, fetes aquestes salvetats, és l'evident vocació literària de l'autora, molt superior a la de moltes companyes seves que, amb no menys gosadia temàtica i ideològica han assolit, potser, públicament, més prestigi o han fet més enrenou. I aquesta vocació recolza, al nostre entendre, en l'agilitat elegant del seu estil directe, que encomana una amenitat narrativa a la seva prosa i que li permet plasmar, amb gran economia d'elements, d'una manera viva i suggeridora, els seus ambients i els seus personatges, tant com els paisatges mateixos; i més encara, en la facilitat amb què sobriament, la nostra escriptora sap donar encuny dramàtic i tensió psicològica als seus episodis o a les seves impressions. Alguns dibuixos interiors de la consciència de la protagonista, entorn del dubte que l'ombreja al llarg d'aquestes pàgines i de les reaccions que hi suscita, i, sobretot, tota la visió de la tragèdia i de la fi de la Cinta, digna del record de Víctor Català, i en la qual plana sensiblement el pes literari de la *Jacobé*, de Ruyra, són aspectes que avalen la categoria literària i l'aptitud novel·lística de Mercè Rodoreda, amb senyals inapel·lables.

«Parada de llibres. Del que hom no pot fugir», *La Humanitat* (25 desembre 1934)

Aquesta és la segona que coneixem de Mercè Rodoreda. La primera fou *Sóc una dona honrada?* I una altra, la tercera, espera torn de lectura: *Vint-i-quatre hores de la vida d'un home*.

Mercè Rodoreda és jove, i a nosaltres ens interessien, sobretot, els llibres dels escriptors joves. Encara que, malauradament, més d'una vegada l'obra dels escriptors joves no respon al nostre interès.

En la lectura de *Sóc una dona honrada?* trobàrem moltes falles, moltes in experiències, molts defectes. Però hi trobàrem un autèntic temperament de novel·lista. No el veïem ben bé, a través de les falles inevitables d'aquell primer llibre: l'entreveïem.

Avui la impressió s'ha fet més clara més precisa: en *Del que hom no pot fugir* són en majoria les qualitats. El llenguatge és més segur, més fàcil, més viu; els tipus tenen més relleu; la novel·la està més ben estructurada. I, a més a més, té la virtut de seguir, talment com una bona obra de teatre, una trajectòria ascendent. S'arriba al final, espès de dramatisme, gairebé sense heure'n esment.

Del que hom no pot fugir és, ja, una novel·la ben acceptable.

«Un dia de la vida d'un home. Mercè Rodoreda», *La Humanitat* (30 juny 1935)

Amb aquest títol, que ens recorda el d'una petita obra mestra de Stefan Zweig, Mercè Rodoreda ha escrit la seva tercera novel·la.

De les dues anteriors no pot negar-se que hi ha, en general, un notable avenç: en l'estil, en la construcció, en el perfil dels personatges. No és, però, tot el que, segons sembla, podem esperar de Mercè Rodoreda. És bastant, ja que la trajectòria d'aquesta autora segueix una línia ascendent. A més a més Mercè Rodoreda és jove. I això, quan hi ha entusiasme i ganes d'estudiar, és molt.

Un dia de la vida d'un home ha servit a Mercè Rodoreda per a vèncer unes dificultats, cosa sempre de lloar, per ambiciosa, en un escriptor jove. I és també una novel·la amablement desenvolupada que es llegeix amb gust.

Joan Oliver «Notes de lector. Crim», *Mirador* (29 octubre 1936)

Vaig arribar a casa amb un llibre nou a la mà. Era *Crim*, de Mercè Rodoreda. Al passadís vaig topar amb una tia meva que donava per acabada la visita. (Parlo d'una fadrina madura, posseïdora d'una ignorància invencible sobre el noranta per cent de les coses de la vida.) Per un moment em va prendre el llibre, confegí el títol, en considerà l'aspecte exterior... «Per què llegiu aquestes coses?», digué. Els seus ulls dolcíssims expressaven un pietós retret. En la inflexió de la seva veu es descobria una condemna mansoia per bé que total de les noves generacions. «Perdona, tia —vaig replicar, amatent—: conec l'autora d'aquest llibre i t'asseguro...» «Una dona, és una dona qui l'ha escrit? Calla, calla! No m'escandalitzis...» Em deixà amb la paraula a la boca.

Estic cert que en la confecció d'aquest judici sumaríssim contribuï no poc l'aspecte inquietant del penúltim avatar tipogràfic de Quaderns Literaris, que és el que ha correspost a *Crim*. I també l'hemofilia del títol. I el retrat gairebé necrològic de l'escriptora, amb els ulls obsessionats i uns apèndixs diabòlics eixint-li de les parpelles.

Sota la pressió d'aquesta crítica desconsiderada vaig emprendre la lectura de la novel·la.

L'autora confessa en el pròleg —una pàgina d'autobiografia novellada, d'un humor molt fresc— que ha «cercat només de divertir i atabalar». Jo he sofert el primer d'aquests efectes. Del segon me n'han salvat amb penes i treballs els meus conscienciosos anys d'«escola sabadellenca».

Estava disposat a acarar-me amb una paròdia de novel·la policíaca. He quedat decebut. L'aparatosa presència d'abundosos elements formals propis del gènere, no arriba a justificar la classificació. No hi ha el vigor tècnic, la dis-

ciplina narrativa, l'estricta interdependència de fets i personatges que cal exigir en tota història l'objecte de la qual és un crim i el seu aclariment. No vol dir res que es tracti d'una narració de tipus humorístic que implica una sàtira contra el gènere —en aquest cas més que en cap altre: la qüestió que es planteja és l'assassinat d'una sabata—; mai no és lícit, si hom vol guardar fidelitat a l'etiqueta i en definitiva aconseguir allò que es proposa, construir en el buit, perdre's en selves de retòrica gratuïta, resoldre temes encara no exhaurits amb sortides capritxosament còmiques, lliurar-se a la facècia incontrolada. Chesterton ha salvat aquests perills —les històries del P. Brown, *L'home que fou dijous*, *Quatre brètols sense tara*— tot mantenint el doble valor: severitat tècnica i deformació humorística.

La llei del contrast que regula el difícil art de fer riure —o de fer gràcia— ha d'ésser aplicada amb una elegant sobrietat, dosificada cautament. El més lleu abús o engrescament, acostuma a ésser fatal.

M'imagino un burgès impecablement vestit de noces: copalta, plastró, jaqué, pantaló ratllat. Un sol detall no s'adiu amb la correcció de la seva indumentària: va descalç. Doncs bé; la comicitat d'aquest contrast està en raó directa de la naturalitat amb què el dessús dit burgès es produeixi.

Cal no perdre de vista l'apoteigma: l'humorisme és una cosa extraordinàriament seriosa.

La història de Mercè Rodoreda peca en general per manca de sobrietat. Hi ha en les seves pàgines moments còmics de la millor qualitat, abundants encerts narratius. Tanmateix registrem nombre de possibilitats malversades per excés, excés de facultats, diríem.

Sospito que aquests defectes —desmesura, manca de sentit arquitectònic, dispersió— no són fills d'una manera de fer inconscient, sinó d'un determinat criteri, d'un partit pres, al nostre modest entendre equivocant. Selecció, contenció, estalvi, mesura. Amb aquestes virtuts que només depenen de la voluntat, els resultats guanyarien un cent per cent.

I, malgrat tot, la darrera obra de Mercè Rodoreda té per a mi un interès excepcional. Els seus valors són independents del conjunt. No estan en funció del resultat. No són pròpiament novellístics. En potència, sí, és clar.

Crim, com moltes obres de joventut, té un cert caràcter enciclopèdic. L'autor hi aboca tot o gairebé tot el que sap, el que ha llegit, el que ha viscut —més o menys transformat. En aquest cas l'obra guanya una preciosa significació de document per tal com fixa els límits, descobreix les preferències, les ambicions, insinua la futura trajectòria de l'autor.

És després d'haver constatat la riquesa vital i literària, aparent o recòndita que el llibre conté, que proclamo la meua fe absoluta en els destins d'escriptora de Mercè Rodoreda.

I encara hi ha el llenguatge. El caràcter del llibre comporta un punt de pe-

danteria. No ens hi enganyéssim pas. Ens trobem davant una virtut estilística per la qual la identitat de l'obra es fa palesa.

Ens consta que Mercè Rodoreda no té necessitat de fer revisar els seus originals. I si ho fa és per pura modèstia. Per tant, tot el que hi ha en el llibre és de collita pròpia. Les nombroses troballes de dicció i de composició, les justes i picants solucions de certs problemes gramaticals de solució optativa, el lèxic ric i precís —sobretot l'ús adequat de verbs que estalvien preposicions i adverbis i donen més plasticitat i exactitud a l'acció—, el diàleg, artíficiosament dilatori o furiosament explosiu, ens proven que l'autora de *Crim* posseeix el sentit de l'idioma, que l'estima amb summa passió, que el cura amb sollicitud extrema.

I, finalment, vull anotar la qualitat màxima d'aquesta novel·la: la salubritat. La higiene literària, de fons i de forma, és condició natural d'aquesta obra amabilíssima. Netedat moral, renyida amb el puritanisme hipòcrita o simplement imbècil. Salut intel·lectual, que exclou la petulància i el gongorisme sense solta. Sanitat formal, que vol dir puresa i capacitat.

«Per què llegiu aquestes coses?», demanava aquella bona dona que ignora la vida i l'art que n'és la superació. És pels camins que segueixen aquestes coses que el nostre món ens pot prometre el modest paradís on el somriure i la rialla no siguin pecat sinó exemple.

3. MERCÈ RODOREDÀ I DELFÍ DALMAU SEGONS *EL BE NEGRE*

3.1. DELFÍ DALMAU VIST PER *EL BE NEGRE*

El popular lingüista Delfí Dalmau esmerça les seves vacances tot tractant d'esbrinar la traducció catalana del mot *merendero*.

Sembla que es decidirà pel mot *cheringuito*.

Núm. 114 (22 agost 1933), p. 2

El senyor Delfí Dalmau ha inventat *Una altra mena d'amor*. Afortunadament es tracta del darrer Dalmau que s'ocupa dels problemes amorosos perquè aquest és el Del-fí.

Núm. 139 (7 febrer 1934), p. 4

En el llibre *Una altra mena d'amor*, del tenaç Delfí Dalmau, hi figuren gran nombre de cartes. Podríem dir un joc de cartes complet. Aquestes cartes se les reparteixen entre tres persones: un home i dues dones, i a través de la novel·la fan un *tutti arrastrat* que és una delícia.

El crític literari del *Ciero*, que és un senyor carregat de bons intents, diu a propòsit d'aquesta meravella *dalmauística*:

«¿Por qué el novelista ha querido en cambio disfrazarnos la figura del hombre? Pero perdonémoselo, porque no es cuenta nuestra los motivos que le obligan a ello.»

És realment curiós que el respectuós crític no s'hagi adonat que si aquest personatge apareix disfressat és degut a escaure's la publicació de la novel·la amb les festes del ja extingit Carnaval.

Núm. 142 (28 febrer 1934), p. 2

Una altra mena d'amor no és el títol de cap llibre eròtic, com el recritic Palau i el seu nom fan suposar.

Com que el seu autor no ha descobert res de nou en el mal sentit de la paraula, nosaltres —per tal d'evitar equívocs que podrien afavorir la venda del llibre al·ludit—, ara el volem descobrir a ell i les seves males intencions en el bon sentit de la paraula.

Núm. 151 (2 maig 1934), p. 4

El senyor Delfí Dalmau, s'ha comprat una tartana per tal d'anar a bere-nar cada setmana a la vinya. La vinya és, com ja suposen els nostres lectors, el seu incomparable setmanari *Clarisme* del qual aviat parlarem amb aquella alegria...

Núm. 161 (1 juliol 1934), p. 4

En Delfí Dalmau dijous passat sortí a caçar papallones gramaticals i lexicals extraviades i retornà al campament havent aconseguit un exemplar d'importància. Sembla que es tracta d'una *grassa* en comptes de *greix*, emprat pel conegut poeta Josep Maria de Sagarra. L'exemplar ha ingressat al museu del mestre Pompeu Fabra.

Núm. 237 (20 maig 1936)

3.2. MERCÈ RODOREDA VISTA PER *EL BE NEGRE*

HOM DIU...

...que ja ha estat concertat un matx de lluita lliure *pancrace* entre el dibuixant i home plegable Passarell i la gentil i ferma i infatigable i obstinada publicista la senyora Mercè Rodoreda i Clarisme... que arbitrarà Maria Carratalà del «Lyceum Club»... Que el matx es farà a porta tancada.

Núm. 137 (24 gener 1934)

La ferma i lluitadora i gentil periodista i atractívola dona de lletres Mercè Rodoreda i Clarisme ha demanat revenja al despentinat senyor Passarell en la lluita «Pancrace» que van sostenir ambdós.

Sembla que la clau que decidí el matx Rodoreda-Passarell era, si més no, excessivament anglesa.

Núm. 139 (7 febrer 1934)

Els de *Clarisme* han engegat a fer novel·les a Mercè Rodoreda.

Ja té enllestida la segona.

El títol és: «Del que hom no pot fugir».

En Passarell diu que del que hom no pot fugir és d'ella.

Aquests homenots!

[...]

Mercè Rodoreda (diu *La Publicitat*), va veure votada la seva primera novel·la en els premis Crexells d'enguany.

Però no foren solament els del jurat. A hores d'ara són molts dels abnegats lectors els que li tenen votada.

Núm. 148 (11 abril 1934)

Mercè Rodoreda i Clarisme (que en donarà de joc aquesta dona!) va preguntar al resignat i indolent Passarell en ocasió de la publicació del seu segon llibre: «Sóc una dona honrada?»:

— Expliqueu-me què voleu dir amb això — digué allargant molt les paraules i amb una mandra ben visible en les seves llargues extremitats.

I la Merceneta li aclarí:

— És el dubte d'una dona que, amb tot el que li esdevé, no sap si pot dir que és honrada.

En Passarell, es grata el clatell lentament i no sembla disposat a pronunciar cap paraula.

Mercè Rodoreda, enjogassada, li torna a demanar:

— Senyor Passarell, digui'm, sóc honrada o no?

— Veurà — diu el dibuixant amb pausa —, si no fos honrada, què seria?

— Home; seria deshonorada!

— Doncs digui que és honrada, dona; és més curt...

I es posà a badallar llargament...

Núm. 152 (9 maig 1934), p. 4

Els nostres espies ens comuniquen que han aconseguit descobrir dues vegades el dibuixant Passarell i l'enjogassada novel·lista Mercè Rodoreda asseguts en un banc molt retirat del Parc de la Ciutadella.

Degut al fet d'haver estat observats de lluny, hom no pot precisar l'abast de la conversa.

No ofereix però cap dubte que en la primera entrevista ella li va lliurar un paquet (no Madrid) dins el qual hi havia un nombre respectable de cabells.

Ell el va pendre i li va aconsellar que anés a fer novel·les.

En el segon *round* ella es mostrà més oberta. Passarell, però, no es va donar i amablement li féu veure que ja tenia la mostra i que si l'hi interessava ja li faria el *pedido*...

Quins homes més difícils!!

Núm. 157 (13 juny 1934), p. 3

'*Del que hom no pot fugir*'. Mercè Rodoreda i Clarisme

Vet ací un bon llibre i una bona senyora.

I diem un llibre i no diem un volum, perquè no volem que amb allò del «volum» de la senyora s'hi facin jocs.

És clar que si filéssim molt prim, podríem retreure algunes petites falles venials...

Per exemple: el títol hauria d'ésser *Del que dona no pot fugir*, perquè al fi i al cap Mercè és una dona no un home, però això no té importància.

En canvi en té, i molta, el petit pròleg que el fibrós dibuixant Passarell i Fijapelo ha posat al davant del llibre: Diu Passarell:

«Les grans passions són obstinades i persistents com un senyor Maleras. Allò que podria guarir-les les fa encara més possibles. — Goethe-Passarell.»

Mercè és una dona enamorada. Ella ho estima tot; el cel, la terra, l'aigua, els anissos, etc. Però per damunt de tot, estima en Passarell.

L'enjogassada Mercè Rodoreda va passar encara no fa dos anys el xarampió folquitorrià i es va aprendre de memòria aquella novella que porta per títol *Per què fuges de mi?*

Del que hom no pot fugir és, doncs, un fill literari i natural de l'aplaudit patufista i de la seva antiga admiradora.

En la novella que comentem, hi ha moltes defuncions. Moltíssimes. Ara, el que hi ha, també, és molta varietat mortuòria. L'un mor boig, l'altre mor de fam, el de més enllà de fàstic. Hi ha molts llamps i trons i sempre fa vent. Hi ha un mendicant que es diu César i, naturalment, tothom li fa caritat per allò de «donar al César el que és del César».

Aquesta Mercè Rodoreda és una dona molt enganyadora. Fa una rialleta de pastoreta soltereta, però en el fons del fons, quina tragèdia, Mare de Déu!

Com deu patir, ella... i el seu resignat i benèvol espòs, en escriure, la primera, i en haver-ho d'escoltar forçosament, el segon, totes aquestes cosotes dels amors maleïts i clandestins d'un senyor amb perfil gòtic i moltes criatures i una noia de bona família que menja arròs de peix un cop a la setmana i porta ja dos sueters fets en el que va de mes...

Núm. 162 (18 juliol 1934), p. 4

Diuem que a l'estiu la gent del món de les lletres per tal de sostenir l'interès del públic, deixarà de donar conferències i es dedicarà a representar comèdies i a recitar monòlegs infantils.

— Ignasi Agustí [...] — *Quan seré gran*.

— En Muntanyà, en Junoy, en Foix i en Cassanyes *El quarto de les rates* (*Quatre gats*).

— *Curses de sacs* serà representada per Joan Id.

— Llucietà Canyà *La pageseta del mas*, monòleg per a noia.

— Pere Coromines *Vostè... senyor galant*.

— Companys i Gasch *Mitja figa i mig raïm*.

— *L'enjogassada*, monòleg per a noia, ja no cal dir que serà interpretat per Mercè Rodoreda i Clarisme.

[...]

Una de les moltes coses remarcables del llibre de Mercè Rodoreda i Clarisme és la forma crua, geomètrica i precisa dels diàlegs. N'hi ha d'admirables. Val la pena que els nostres lectors en coneguin algun:

«Cap al matí. Es de nit. No plou.

— Vens?

— Vinc.

— Tens fred?

— Tinc.

— Estimes.

— Més.

— Mossega!!

— Nyam!!!»

Núm. 163 (25 febrer 1934)

La senyoreta Maria Carratalà, assabentada del regal (consistent en un suèter de llana dolça) que Mercè Rodoreda i Clarisme volia fer al castigador i dibuixant Passarell s'ha anticipat.

Per això a hores d'ara el nostre amic porta, amb una modèstia excessiva, una camisa de seda natural tan transparent que fins hom pot adonar-se dels seus transtorns digestius.

La camisa és de color gris-perla i la seva aparició ha estat la nota més aguda registrada aquests darrers dies al carrer de Barbarà.

Núm. 165 (8 agost 1934), p. 4

La Merceneta Rodoreda i Clarisme s'ha sortit amb la seva. El treball que feia al benemèrit i a voltes sentimental Querat de Badalona, ha estat productiu. Tots els homes tenen una hora tonta i En Queralt la tingué en deixar-se encolomar *Un dia de la vida d'un home*. Això explica que en l'actualitat l'enjogassada i vehement Merceneta navegui «A tot vent» dins de les Edicions Proa.

La seva perfomança però ha estat —i van dos— un goig sense alegria. Merceneta, degut a l'emoció ha perdut la carta de navegar. Des de fa un mes que el seu marit l'hi busca.

Mercè Rodoreda i Clarisme ha estat la primera dona catalana que s'ha encarat amb un tema amarg i escatològic cent per cent.

Un dia de la vida d'un home és, fet i fet, la història d'una purga. D'una purga que fa el seu efecte.

Amb gran despreocupació i perfecte coneixement de causa, Mercè Rodoreda explora el fons de la qüestió. El llibre hauria pogut ésser titulat *Influèn-*

cia de la purga en l'adulteri. I no hi hauria perdut res. Vanament hem cercat a través del volum el nom de la casa anunciadora del purgant. Es un descuit que serà subsanat en la propera edició.

Una de les virtuts del llibre de la senyora Mercè Rodoreda i Clarisme, és provocar una reacció saludable en l'ànim de certs amants inexperts que, refiant-se massa —optimistes de la joventut exaltada— del *self control*, gosen purgar-se en dies de compromís.

Núm. 183 (19 desembre 1934)

En *Un dia de purga d'un home* no tan sols hi ha la tragèdia viva d'un home que s'ha purgat amb rubinat i va escamat, sinó que Mercè Rodoreda ha tingut cura que el seu estil literari donés una idea clara dels cargolaments de ventre que acostumen a produir-se en aquests casos. La qual cosa demostra que a voltes el bon estil pot aliar-se amb el mal gust. Ai Mercè, Mercè!! Que n'ets de *lavativesca*!!

Núm. 184 (24 juliol 1934)

La senyora Mercè Rodoreda sembla que entrarà a formar part del cos de redacció del nou magazine català «Claror».

Les causes són tan senzilles com convincents; si abans feia «Clarisme», ara farà «Claror».

Ens sembla que tot plegat quedar prou *claríssim*.

Núm. 207 (12 juny 1935), p. 2

BIBLIOGRAFIA

OBRES DE MERCÈ RODOREDA

NOVEL·LES, DIÀLEG EPISTOLAR, TEATRE I POESIA

- Sóc una dona honrada?* Barcelona: Llibreria Catalònia, 1933.
- Del que hom no pot fugir.* Barcelona: Clarisme, 1934.
- «Estils». A: DALMAU, Delfí. *Polèmica*. Barcelona: Clarisme, 1934.
- Un dia de la vida d'un home.* Badalona: Proa, 1934. (A Tot Vent)
- Crim.* Barcelona: La Rosa dels Vents, 1936. (Quaderns Literaris; 123-124)
- Aloma.* Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, 1938.
- La plaça del diamant.* Barcelona: Club Editor, 1962.
- El carrer de les camèlies.* Barcelona: Club Editor, 1966.
- Jardí vora el mar.* Barcelona: Club Editor, 1967.
- Aloma.* Barcelona: Edicions 62, 1969.
- Mirall trencat.* Barcelona: Club Editor, 1974.
- Quanta, quanta guerra...* Barcelona: Club Editor, 1980.
- Isabel i Maria.* Ed. a cura de Carme Arnau. València: Edicions 3 i 4, 1991.
- El torrent de les flors.* Ed. a cura de Montserrat Casals i Maite Carrasco. València: Edicions 3 i 4, 1993.
- La mort i la primavera.* Ed. a cura de Carme Arnau. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 1997.
- El maniquí.* Barcelona: Teatre Nacional de Catalunya: Proa, 1999.
- Agonia de llum: La poesia secreta de Mercè Rodoreda.* Ed. a cura d'Abraham Mohino. Barcelona: Angle, 2002.
- Primeres novel·les.* Vol. II: *Un dia de la vida d'un home. Crim.* Ed. a cura de Roser Porta. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 2002.
- Primeres novel·les.* Vol. I: *Sóc una dona honrada? Del que hom no pot fugir.* Ed. a cura de Roser Porta. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 2006.

Aloma (1938). Ed. a cura de Carme Arnau. Barcelona: Edicions 62: Fundació Mercè Rodoreda, 2006.

PERIODISME

- «Una conversa amb Mercè Plantada». *La Rambla* (31 octubre 1932).
- «Glossa als mots bel·licistes d'una poetessa». *La Publicitat* (18 novembre 1932).
- «Vampiresses d'ahir i d'avui». *Mirador*, núm. 200 (1 desembre 1932).
- «Coll de Nargó». *Clarisme* (16 octubre 1933).
- «Cada any en aquest temps». *Clarisme*, núm. 3 (1 novembre 1933).
- «Joana Mas, per Anna Murià». *Clarisme*, núm. 6 (25 novembre 1933).
- «Nadal». *Clarisme*, núm. 10 (23 desembre 1933).
- «Revista de Catalunya». *Clarisme*, núm. 16 (3 febrer 1934).
- «Notes biogràfiques: Frederic Chopin - Georges Sand». *Clarisme*, núm. 16 (3 febrer 1934).
- «Les falles de Sant Josep». *Clarisme*, núm. 23 (24 març 1934).
- «El petit protagonista de "Sor Angèlica"». *Clarisme*, núm. 30 (12 maig 1934).
- «La revolució moral, per Anna Murià». *Clarisme*, núm. 30 (12 maig 1934).

ENTREVISTES

- «Parlant amb Maria Vila». *Mirador* (20 octubre 1932).
- «La llar del president de Catalunya. La muller i la filla de Francesc Macià en la intimitat». *La Rambla* (23 gener 1933).
- «Parlant amb Sebastià Juan Arbó». *Clarisme*, núm. 4 (11 novembre 1933), p. 2.
- «Agustí Esclasans». *Clarisme*, núm. 5 (18 novembre 1933), p. 3.
- «Ganes de parlar amb C. A. Jordana». *Clarisme*, núm. 6 (25 novembre 1933), p. 3.
- «Una estona de conversa amb Miquel Llor». *Clarisme*, núm. 8 (9 desembre 1933), p. 2.
- «Parlant amb Maria Teresa Vernet». *Clarisme*, núm. 9 (16 desembre 1933), p. 2.
- «Una estona, i més, parlant amb Tomàs Roig i Llop». *Clarisme*, núm. 12 (6 gener 1934), p. 2.
- «Parlant amb Carles Soldevila». *Clarisme*, núm. 14 (20 gener 1934), p. 2.
- «Parlant amb Apelles Mestres». *Clarisme*, núm. 21 (10 març 1934), p. 1-2.
- «Parlant amb Eduard Serra (Òscar)». *Clarisme*, núm. 25 (7 abril 1934), p. 2.

- «Parlant amb el dibuixant Santsalvador». *Clarisme*, núm. 26 (14 abril 1934), p. 2.
 «Parlant amb Plàcid Vidal». *Clarisme*, núm. 32 (26 maig 1934), p. 2.
 «Parlant amb Alfons Maseras». *Clarisme*, núm. 35 (16 juny 1934), p. 2.
 «Parlant amb Llucieta Canyà». *Clarisme*, núm. 36 (23 juny 1934), p. 2.

CONTES

- «Adéu a l'estiu». *Clarisme* (1 octubre 1933).
 «Una nit». *Clarisme* (30 desembre 1933).
 «La noia del pomell de camèlies». *La Revista* (juliol-desembre 1935).
Vint-i-dos contes. Barcelona: Selecta, 1958.
La meva Cristina i altres contes. Barcelona: Edicions 62, 1967. [Pròleg de Joaquim Molas]
Semblava de seda i altres contes. Barcelona: Edicions 62, 1978.
Viatges i flors. Barcelona. Edicions 62, 1980.
Contes de guerra i revolució (1936-1939). Vol. I. Ed. a cura de Maria Campillo. Barcelona: Laia, 1983.
Un cafè i altres narracions. Ed. a cura de Carme Arnau. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 1999. [Inclou tots els contes infantils publicats a *La Publicitat* entre el 1935 i el 1936]
La noieta daurada i altres contes. Barcelona: RqueR, 2005.

CORRESPONDÈNCIA I MEMÒRIES

- Carta a Delfí Dalmau (8 octubre 1948).
 «Imatges d'infantesa». *Serra d'Or*, núm. 270 i 273 (març-abril 1982).
Cartes a l'Anna Muria (1939-1956). Barcelona: La Sal, 1985.
 Arxiu Mercè Rodoreda. Institut d'Estudis Catalans:
 — «Dietaris privats»
 — «Memòries i impressions»
 — «Correspondència»
 — «Fotografies»

BIBLIOGRAFIA PER A L'ESTUDI

SOBRE MERCÈ RODOREDA

- ARNAU, Carme. *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda: el mite de la infantesa*. Barcelona: Edicions 62, 1979.
- *Mercè Rodoreda*. Barcelona: Edicions 62, 1992.
 - *Mercè Rodoreda*. Barcelona: Columna, 1997.
 - *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda. Institut d'Estudis Catalans, 2000.
- ARNAU, Carme; OLLER, Dolors. «Una conversa amb Mercè Rodoreda». *Serra d'Or*, núm. 382 (octubre 1991).
- «L'entrevista que mai no va sortir». *La Vanguardia* (2 juliol 1991).
- BALLESTER, Maria. «Del que hom no pot fugir». *Clarisme*, núm. 30 (12 maig 1934), p. 4.
- BOU, Enric. *Papers privats: Assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques*. Barcelona: Edicions 62, 1993.
- BUSQUETS, Lluís. «Mercè Rodoreda, passió eterna i fràgil». *El Correo Catalán*, núm. 163 (22 abril 1978). [Suplement de cap de setmana]
- CAMPILLO, Maria. «La Rodoreda que Rodoreda refusà». *Avui* (20 abril 1983).
- «Mercè Rodoreda: la construcció de la veu narrativa». A: *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, p. 323-354.
- CAMPILLO, Maria. [ed.]. «Mercè Rodoreda: dues conferències radiades durant la Guerra Civil». *Els Marges*, núm. 51 (desembre 1994).
- CASALS, Montserrat. *Mercè Rodoreda: Contra la vida, la literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1991.
- CASASÚS, Josep Maria. «El primer enterviu en l'experiència fugissera de Mercè Rodoreda com a reportera innovadora». *Cultura*, núm. 62 (desembre 1994).
- CASTELLET, Josep Maria. «Mercè Rodoreda». A: *Els escenaris de la memòria*. Barcelona: Edicions 62, 1988, p. 29-52.
- CHARLON, Anne. *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)*. Barcelona: Edicions 62, 1990.
- IBARZ, Mercè. *Mercè Rodoreda*. Barcelona: Empúries, 1991.
- *Mercè Rodoreda: Exilio y deseo*. Barcelona: Omega, 2004. (Vidas Literarias)
- L'Avenç*, núm. 301 (abril 2005). [Número monogràfic dedicat a Mercè Rodoreda]
- MASSIP, Francesc; PALAU, Montserrat. «L'arqueta dels secrets: el teatre femení de Mercè Rodoreda». A: *Actes del Xè Col·loqui Internacional de Llen-*

- gua i Literatura Catalanes*. Vol. II. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, p. 130-141.
- MASSIP, Francesc; PALAU, Montserrat. *L'obra dramàtica de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Proa, 2002.
- Mercè Rodoreda, una poètica de la memòria*. Catàleg de l'exposició en el Círculo de Bellas Artes. Madrid: Cataluña Hoy, 2002.
- MOLAS, Joaquim. «Mercè Rodoreda i la novel·la psicològica». *El Pont*, núm. 31 (maig 1969).
- MORALES, Maria Luz. «Premio para una mujer». *Diario de Barcelona* (25 octubre 1969).
- MUÑOZ LLORET, Teresa [ed.]. «Entrevistes de Mercè Rodoreda a "Clarisme" (1933-1934)». A: *Estudis de Llengua i Literatura Catalana*, núm. 5 (1992-1993).
- NADAL, Marta. *De foc i de seda: Àlbum biogràfic de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Edicions 62: Institut d'Estudis Catalans, 2001.
- OLIVER, Joan. «Notes de lector. Crim». *Mirador* (29 octubre 1936).
- PESSARRODONA, Marta. *Mercè Rodoreda i el seu temps*. Barcelona: La Rosa dels Vents, 2005.
- *Donasses: Protagonistes de la Catalunya moderna*. Barcelona: Destino, 2006.
- PORCEL, Baltasar. «Mercè Rodoreda o la força lírica». *Serra d'Or* (març 1966).
- PORTA, Roser. «Mercè Rodoreda i el periodisme satíric. Clarisme i El Be Negre (1933-1935)». *Serra d'Or*, núm. 463-464 (juliol-agost 1998).
- TASIS I MARCA, Rafael. «Mercè Rodoreda "Un dia de la vida d'un home"». *Mirador*, núm. 302 (24 octubre 1934).
- RESINA, Joan Ramon. «Detective formula and parodic reflexivity: Crim». A: *The garden across the border: Mercè Rodoreda's fiction*. Ed. a cura de Kathleen McNerney i Nancy Vosburg. Londres; Toronto: Susquehanna University Press, 1995.
- ROIG, Montserrat. «L'alè poètic de Mercè Rodoreda». A: *Retrats paral·lels*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1976.
- SALUDES, Anna Maria. «Mercè Rodoreda, periodista». *Revista del Centro de Lectura* [Reus], IV època, núm. 241 (desembre 1972).
- «Mercè Rodoreda, periodista». *Serra d'Or*, núm. 423 (març 1995), p. 56-59.
- «La prehistòria literària de Mercè Rodoreda». A: *La narrativa degli anni 20 e 30 (e dintorni): Atti della Giornata Catalana (30 aprile 1999)*. Ed. a cura de Maria Alessandra Giovannini i Natasha Leal Rivas. Nàpols: IUO, 2001.
- SOLER I JANER, Josep Maria. «Estils». *Clarisme* (9 juny 1934).

SOBRE L'ÈPOCA I ALTRES OBRES CONTEMPORÀNIES

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1972.
- ALBERT, Caterina (pseud. Víctor Català). *Drames rurals. Caires vius*. Barcelona: Edicions 62, 1962.
- *Solitud*. Barcelona: Edicions 62, 1979.
- «La infanticida». A: *Obres completes*. Barcelona: Selecta, 1951.
- ALIGHIERI, Dant. *Divina Comèdia*. Trad. de Josep Maria de Sagarra. Barcelona: Edicions 62, 1986.
- ALSINA CLOTA, José. *Problemas y métodos de la literatura*. Madrid: Espasa-Calpe, 1984.
- AMADES, Joan. *Costumari català*. Vol. IV. Barcelona: Salvat, 1986, p. 134-137.
- ARBÓ, Sebastià Juan. *Notes d'un estudiant que va morir boig*. Barcelona: Balagué, 1933.
- «Entorn de la novel·la. Carta oberta a Manuel Brunet». *Avui* (19 octubre 1933).
- «Converses d'avui. S. J. Arbó i la crisi de la novel·la». *Avui* (17 novembre 1933).
- *Terres de l'Ebre*. Barcelona: Edicions 62, 1980.
- ARNAU, Carme. *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938)*. Barcelona: Edicions 62, 1987.
- ARMENGOL, Joan. «Parers. Hom no escriu novel·les». *La Publicitat* (12 novembre 1933).
- AYALA, Francisco. *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*. Barcelona: Crítica, 1984.
- BACARDÍ, Montserrat. *Anna Murià: El vici d'escriure*. Barcelona: Pòrtic, 2004. (Dones del xx)
- BACH, Miquel. «La colla de Sabadell». *L'Avenç*, núm. 42 (octubre 1981), p. 50-53.
- BADIA, Lola. «*Solitud*, novel·la». *Quaderns Crema*, núm. 8 (gener 1984), p. 27-35.
- BALAGUER, Josep Maria. «Estudi introductori». A: ARBÓ, Sebastià Juan. *Horres en blanc*. Barcelona: Edicions 62, 1991, p. 7-31.
- «Sebastià Juan Arbó i la crisi d'uns models culturals en la Catalunya dels anys 30». *Els Marges*, núm. 50 (juny 1994).
- «La creació del Club dels Novel·listes i els fils de la història». *Els Marges*, núm. 57 (desembre 1996).
- «Francesc Trabal i la paròdia de la novel·la». A: CASACUBERTA, Margarida; GUSTÀ, Marina [ed.]. *De Rusiñol a Monzó: Humor i literatura*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996.

- BALLART, Pere. *Eironeia: La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
- BAROJA, Pío Caro [ed.]. *Guía de Pío Baroja: El mundo barojiano*. Madrid: Caro Raggio: Cátedra, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. A: *Oeuvres complètes*. París: Editions du Seuil, 1968.
- BENET I JORNET, Josep M. «C. A. Jordana, més enllà de la pulcritud». *Els Marges*, núm. 1 (1975).
- BENGUEREL, Xavier. *Memòries (1905-1940)*. Barcelona: Alfaguara, 1971. (Ara i Ací; 13)
- BERTRANA, Aurora. *Memòries*. Barcelona: Pòrtic, 1973.
- BLOOMQUIST, Gregori. «Notes per a una lectura de *Solitud*». *Els Marges*, núm. 3 (gener 1975), p. 104-107.
- BOURNEUF, Roland; OVELLET, Réal. *La novela*. Barcelona: Ariel, 1989.
- BRUNET, Manuel. «Novelles». *La Veu del Vespre* (17 octubre 1933).
- «El Club dels Novel·listes». *La Veu de Catalunya* (11 gener 1936).
- CABOT, Just. «Literatura de districte Vè... però bona!». *Mirador* (28 febrer 1929).
- CAMPILLO, Maria. *C. A. Jordana i la seva obra*. Tesi de llicenciatura, dirigida per J. Molas. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1977.
- «C. A. Jordana. L'intel·lectual i la ideologia». *Serra d'Or* (febrer 1977).
- «Situació i sentit d'«Una mena d'amor» de C. A. Jordana». *Els Marges*, núm. 111 (setembre 1977).
- «Notes sobre el tema del «paradís perdut» en la novel·la catalana d'entre guerres». *Els Marges*, núm. 15 (1979).
- *El conte de 1911 a 1939*. Barcelona: Edicions 62, 1983.
- Introducció, selecció i notes a *Contes de guerra i revolució (1936-1939)*. Vol. I. Barcelona: Laia, 1981.
- «Pròleg». A: VERNET, Maria Teresa. *Les algues roges*. Barcelona: La Sal, 1986.
- *Escriptors catalans i compromís antifeixista*. Barcelona: Curial, 1995.
- CAPDEVILA, Lluís. «La bella i el monstre». *Quaderns Literaris*, núm. 122, p. 4.
- CAPMANY, Maria Aurèlia. *El feminisme a Catalunya*. Barcelona: Nova Terra, 1973.
- CASACUBERTA, Margarida. «Gènesi i primera adjudicació del Premi Crexells. Notes sobre cultura i novel·la en el tombant dels anys vint als trenta». *Els Marges*, núm. 52 (1995).
- CASACUBERTA, Margarida; GUSTÀ, Marina [ed.]. *De Rusiñol a Monzó: Humor i literatura*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996.
- CASASÚS, Josep M. «El punt d'humor estoic de Cèsar August Jordana en l'artículisme culte dels anys de la guerra». *Cultura*, núm. 64 (1995).

- CASTELLANOS, Jordi. «*Solitud*, novel·la modernista». *Els Marges*, núm. 25 (1982).
- «C. A. Jordana i Salvador Espriu». *Els Marges*, núm. 43 (febrer 1991).
 - «El districte cinquè i la novel·la catalana dels anys trenta». *Els Marges*, núm. 26 (1982).
 - «La novel·la modernista». A: MOLAS, Joaquim; COMAS, Antoni; Riquer, Martí de [ed.]. *Història de la literatura catalana*. Vol. VIII. Barcelona: Ariel, 1986.
- CORRAL I COLL DEL RAM, Ernest. «Delfí Dalmau i Gener». *Catalunya Cristiana*, núm. 256 (19-25 agost 1984), p. 14.
- DABEZIES, André. *Le mythe de Faust*. París: Librairie Armand Colin, 1972.
- DALÍ, Salvador. «Per al "meeting" de Sitges». *L'Amic de les Arts*, núm. 25 (31 maig 1928).
- DALMAU JANER, Delfí. *Seny i atzar*. Barcelona: Llibreria Catalònia, 1932.
- *Una altra mena d'amor: Novel·la postal*. Barcelona: Clarisme, 1933.
 - *La Revista*, any XIX (gener-juny 1933), p. 146.
 - *Sinceritat: Novel·la vertical*. Barcelona: Llibreria Catalònia, 1938.
 - *Autobiografia*. [Inèdita]
- DÍAZ PLAJA, Guillem. «Evolució de l'humorisme». *Mirador*, núm. 89 (9 octubre 1930).
- «Novelles d'una jornada». *Mirador*, núm. 178 (30 juny 1932).
 - *L'avantguardisme a Catalunya*. Barcelona: Publicacions de la Revista, 1934.
- DUC I AGULLÓ, Joan. «No em parreu de novel·les!». *Mirador* (2 gener 1936).
- DUPLÁA, Christina. *La voz testimonial en Montserrat Roig*. Barcelona: Icària, 1996.
- DURAN, Carola. *Índex de «La Renaixensa» (Barcelona 1871-1880)*. Barcelona: Barcino, 1998.
- ELIZALDE, Ignacio. *Personajes y temas barojianos*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1975.
- ESCLASANS, Agustí. «Ètica i estètica del flirt». *Revista de Catalunya*, núm. 71 (juliol 1931).
- *Víctor o la rosa dels vents*. Badalona: Proa, 1931.
 - «Converses literàries. Del que hom no pot fugir». *La Humanitat* (9 maig 1934).
- ESPRIU, Salvador. *Ariadna al laberint grotesc*. Barcelona: La Rosa dels Vents, 1935. (Quaderns Literaris; 69)
- ESQUERRA, Ramon. «Madrid, un llibre de Josep Pla». *El Matí* (1 octubre 1933).
- «Defensa de la novel·la». *El Matí* (22 octubre 1933).
 - *Lectures europees*. Barcelona: Publicacions de La Revista, 1936.
 - *Shakespeare a Catalunya*. Barcelona: Institució del Teatre, 1937.

- FARRAN I MAYORAL, J. «La moral i la literatura». A: *Reflexions i sentiments*. Barcelona: Publicacions de La Revista, 1931.
- FEBRÉS, Xavier [ed.]. *Diàlegs a Barcelona: Joan Oliver / Pere Calders*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona: Laia, 1984.
- FERRATER I MÓRA, Josep [et al.]. *De Joan Oliver a Pere Quart*. Barcelona: Edicions 62, 1969.
- FITÉ, Marcel. *El carrer dels petons*. Barcelona: Barcanova, 2003.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Traducció de Jordi Llovet. Barcelona: Proa, 1995.
- FUSTER, Joan. *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Curial, 1972.
- GASCH, Sebastià. *Barcelona, de nit*. Barcelona: Parsifal, 1997.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- GIFREDA, Màrius. «Premi Iglésias 1935. Nicolau Maria Rubió». *Mirador*, núm. 359 (2 gener 1936).
- GOETHE, Johann Wolfgang. *La Margarideta: Fragments del Faust*. Trad. de Joan Maragall. Barcelona: L'Avenç, 1904 i 1910. (Biblioteca Popular L'Avenç)
- *Faust*. Trad. de Josep Lleonart. Barcelona: Barcino, 1927. (Clàssics Populars Barcino) [Fragments de la primera part]
- *Faust*. Trad. de Josep Lleonart. Badalona: Proa, 1938.
- *Faust*. Trad. de Josep Lleonart. Barcelona: Proa, 1982. [Epílegs de Josep Lleonart i Jordi Llovet]
- *Goethe 1832-1932: Antologia que la Generalitat de Catalunya dedica a les escoles de Catalunya*. Barcelona, 1933. [Pròleg de Carles Riba]
- GRIFELL, Quirze. *Anna Murià, àlbum de records*. Argentona: L'Aixernador, 1992.
- GUANSÉ, Domènec. *Abans d'ara*. Barcelona: Proa, 1966.
- «Vida i obra de Carles Soldevila». A: SOLDEVILA, Carles. *Obra completa*. Barcelona: Selecta, 1967.
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985.
- IBARZ, Mercè. «La literatura com a vici moral». *El temps* (24 abril 1992).
- JORDANA, Cèsar August. *El collar de la Núria*. Barcelona: Mentora, 1927.
- *Una mena d'amor*. Badalona: Proa, 1931.
- «Tres novel·les». *L'Opinió* (14 novembre 1933).
- «Excursions literàries. Edgar Allan Poe». *L'Opinió* (9 juny 1934).
- «Excursions literàries. La literatura detectivesca». *L'Opinió* (29 juny 1934).
- (pseud. *Pere Estrany*). «Crítica ràpida. Un joc de dames». *L'Opinió* (15 agost 1933).

- JULIÀ, Maria Lluïsa. *Joaquim Ruyra*. Barcelona: Parsifal, 1996.
- JUNOY, Josep Maria. «La novella catòlica i el nostre temps». *El Matí* (18 de setembre 1929).
- LLOR, Miquel. *Laura a la ciutat dels sants*. Badalona: Proa, 1931.
- MARAGALL, Joan. «Goethe». *Diario de Barcelona* (16 agost 1899).
- «Beatriz». *Diario de Barcelona* (23 juliol 1911).
- *Obres completes*. Vol. I: *Obra catalana*. Barcelona: Selecta, 1960.
- MILTON, John. *El paradís perdut*. Traducció de Josep Maria Boix. Barcelona: Alpha, 1953.
- MIRACLE, Josep. *Caterina Albert i Paradís: Víctor Català*. Barcelona: Dopesa, 1978.
- MIRALLES, Francesc. *Joaquim Mir a Andorra*. Barcelona: Viena, 2002.
- MOLAS, Joaquim. «L'hora negra i altres». *Serra d'Or*, núm. 12 (desembre 1961).
- «Algunes característiques de la novella catalana moderna». *Serra d'Or* (març 1966).
- *La literatura catalana d'avantguarda 1916-1938*. Barcelona: Antoni Bosch, 1983.
- MONTOLIU, Manuel de. *Breviari crític*. Vol. II: 1925-1926. Barcelona: Publicacions de l'Oficina Romànica, 1928. (Biblioteca Balmes)
- *Breviari crític*. Vol. III: 1927-1928. Barcelona: Publicacions de l'Oficina Romànica, 1931. (Biblioteca Balmes)
- *Breviari crític*. Vol. IV: 1929-1930. Barcelona: Publicacions de l'Oficina Romànica, 1933. (Biblioteca Balmes)
- «Horitzons sobre la novella». *La Veu de Catalunya* (5 octubre 1933).
- «Horitzons. Encara sobre novella». *La Veu de Catalunya* (2 novembre 1933).
- *Goethe en la literatura catalana*. Barcelona: Publicacions de La Revista, 1935.
- «La vida i l'obra de Joaquim Ruyra». A: RUYRA, Joaquim. *Obres completes*. Barcelona: Selecta, 1964.
- MORELL I MONTARDI, Carme. *El teatre de Serafí Pitarra: entre el mite i la realitat (1860-1875)*. Barcelona: Curial: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.
- MURIÀ, Anna. *Joana Mas*. Barcelona: Catalònia, 1933.
- *La revolució moral*. Barcelona: Catalònia, 1934.
- *Aquest serà el principi*. Barcelona: La Sal, 1986.
- NARDI, Núria. «Pròleg». A: CATALÀ, Víctor. *Contes diversos*. Barcelona: Laia, 1981.
- *Introducció a Solitud*. Barcelona: Edicions 62, 1990.
- *Introducció a Drames rurals*. Barcelona: Barcanova, 1992.

- OLIVER, Joan. «Notes de lector. Crim». *Mirador* (29 octubre 1936).
 — «Francesc Trabal, recordat. La generació dels vint». A: *Tros de paper*. Barcelona: Ariel, 1970.
- OLLER, Dolors. «Francesc Trabal, novellista». *Serra d'Or* (agost 1973).
- OLLER, Narcís. «L'art dels detectives moderns». *De Tots Colors*, núm. 1 (1908), p. 611-614.
- PALAZÓN, Lluís. *Variacions sobre el crim: Tres històries morals*. Barcelona: La Rosa dels Vents, 1936. (Quaderns Literaris; 120).
- PERICAY, Xavier [ed.]. *L'altra cara de la llengua*. Barcelona: Empúries, 1987.
- PERICAY, Xavier; TOUTAIN, Ferran. *El malentès del Noucentisme: Tradició i plagi a la prosa catalana moderna*. Barcelona: Proa, 1996.
- PESSARRODONA, Marta. «Caterina Albert, que no "Víctor Català"». A: *Donas-ses: Protagonistes de la Catalunya moderna*. Barcelona: Destino, 2006.
- PASSARELL, Jaume. *Homes i dones de la Barcelona d'abans (I)*. Barcelona: Pòrtic, 1968.
 — *Homes i dones de la Barcelona d'abans (II)*. Barcelona: Pòrtic, 1974.
- PITARRA, Serafí. 'Faust': *Ressenya de la opera que ab dit titol's representa ab extraordinari aplauso en lo Gran Teatro del Liceo*. Barcelona: Impr. Lopez Bernagossi, 1864.
- PLA, Josep. «Laura no et facis esperar més». *Mirador* (12 febrer 1931).
 — «La setmana a Madrid. La història i la novel·la». *La Veu del Vespre* (16 octubre 1933).
 — «La gent no llegeix res». *La Veu del Vespre* (23 octubre 1933).
- POLO, Irene. *La fascinació del periodisme: Cròniques (1930-1936)*. Barcelona: Quaderns Crema, 2003.
- PORCEL, Baltasar. «Víctor Català a contrallum». *Serra d'Or*, núm. 10 (octubre 1965).
- PROUST, Marcel. *Un amor de Swann*. Traducció de J. Bofill i Ferro. Badalona: Proa, 1932. (A Tot Vent)
- RIBA, Carles. «Una generació sense novel·la» [i altres articles]. A: *Obres completes*. Vol. II: *Assaigs crítics*. Ed. a cura de J. L. Marfany. Barcelona: Edicions 62, 1967.
- ROIG I LLOP, Tomàs. *Siluetes epigramàtiques*. Barcelona: Llibreria Verdaguer, 1933.
 — *Del meu viatge per la vida: Memòries 1931-1939*. Barcelona: Pòrtic, 1978.
- RUYYA, Joaquim. *Jacobé i altres narracions*. Barcelona: Edicions 62, 1979.
- RUSKER, Udo. *Goethe en el mundo hispánico*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- SABATÉ, Modest. «El centenari de Goethe a Catalunya». *La Veu de Catalunya* (20 març 1932).

- SACS, Joan. «L'estètica de Marcel Proust». *Mirador*, núm. 241 (14 setembre 1933).
- «El temps perdut de Marcel Proust». *Mirador*, núm. 249 (9 novembre 1933).
- SAGARRA, Josep Maria de. «La por a la novel·la». *La Publicitat* (1925). [Recollit dins *Obra completa*]
- SERRAHIMA, Maurici. «Més sobre la novel·la». *El Matí* (14 novembre 1933).
- *Assaigs sobre novel·la*. Barcelona: Publicacions de La Revista, 1934.
- «Els premis literaris». *Revista de Catalunya*, any x, núm. 83 (febrer 1938).
- SOLDEVILA, Carles. «L'art i la moral: Dúplica a Manuel de Montoliu». *Revista de Catalunya*, núm. 28 i 29 (octubre-novembre 1926).
- «Novel·la o biografia, ¿què més té?». *La Publicitat* (18 octubre 1933).
- *Obres completes*. Barcelona: Selecta, 1967. [Inclou *El senyoret Lluís, Fanny, Eva i Valentina*]
- «Pròleg». A: *Fanny*. 2a ed. Barcelona: Llibreria Catalònia, 1930.
- SOLÉ I COMARDONS, Jordi. *Vida, obra i pensament de Delfí Dalmau: Universalisme i defensa de l'idioma*. Tesi de llicenciatura, dirigida per Amadeu Viana. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1993.
- *Poliglòtisme i raó: El discurs ecodiomàtic de Delfí Dalmau*. Lleida: Pagès, 1998.
- SOLER I JANER, Josep Maria. «Polèmica». *Clarisme*, núm. 34 (9 juny 1933).
- SULLÀ, Enric [ed.]. *Poètica de la narració*. Barcelona: Empúries, 1985. [Inclou entre d'altres: W. C. BOOTH, *Distància i punt de vista: Assaig de classificació*; R. BARTHES, *Introducció a l'anàlisi estructural del relat*, i T. TODOROV *Les categories del relat literari*]
- TASIS, Rafael. «Els Llibres. Francesc Trabal. *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*». *Mirador* (26 octubre 1933).
- «La misèria del llibre català. Ens calen moltes novel·les catalanes». *La Publicitat* (2 novembre 1933).
- «Problemes del llibre català. Novel·listes, editors i mecenes». *La Publicitat* (16 novembre 1933).
- «Novel·listes catalans. Francesc Trabal». *La Publicitat* (27 març 1934).
- «Els Llibres. Mercè Rodoreda. *Un dia de la vida d'un home*». *Mirador*, núm. 302 (24 octubre 1934).
- *Una visió de conjunt de la novel·la catalana*. Barcelona: Publicacions de La Revista, 1934.
- «Literatura i frivolitat». *La Rambla* (26 febrer 1936).
- *La literatura catalana moderna*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Comissariat de Propaganda, 1937.
- «Notes sobre la novel·la policíaca». *Revista de Catalunya*, núm. 104 (octubre 1947).
- «Ètica i estètica de la novel·la policíaca». *Quart Creixent*, núm. 2 (1957).

- TOLSTOI, Andrei. *Anna Karèнина*. Traducció d'Andreu Nin. Badalona: Proa, 1933.
- TORRE, Guillermo de la. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1965.
- TRABAL, Francesc. *Quo vadis, Sánchez?* Barcelona: Bruguera, 1984.
- *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*. Barcelona: Quaderns Crema, 1987.
- *Judita*. Barcelona: Edicions 62, 1994.
- *Vals*. Badalona: Proa, 1937.
- *L'home que es va perdre*. Barcelona: Quaderns Crema, 1983.
- *Era una dona com les altres*. Barcelona: Bruguera, 1984.
- *De cara a la paret*. Ed. a cura de Miquel Bach. Barcelona: Quaderns Crema, 1985.
- «Scherzos. Salut, Aloma!». *Meridià*, núm. 21 (5 juny 1938).
- TRIADÚ, Joan. «Pròleg». A: *Antologia de contistes catalans (1850-1950)*. Barcelona: Selecta, 1950.
- *Llegir com viure*. Barcelona: Fontanella, 1963.
- TUR, Jaume. *Maragall i Goethe: Les traduccions del Faust*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Departament de Filologia Catalana, 1974.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador. *La novela policíaca en España*. Barcelona: Plaza y Janés, 1993.
- VERDAGUER, Jacint. *Canigó*. Barcelona: Edicions 62, 1982.
- *L'Atlàntida*. Barcelona: Edicions 62, 1979.
- VERNET, Maria Teresa. *Final i preludi*. Badalona: Proa, 1933.
- *Les algues roges*. Badalona: Proa, 1934.
- WELLEK, René. *Historia literaria: Problemas y conceptos*. Barcelona: Laia, 1983.
- WELLEK, René; AUSTIN, Warren. *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1953.
- YATES, Alan. *Una generació sense novella?: La novella catalana entre 1900 i 1925*. Barcelona: Edicions 62, 1975.
- «Solitud i drames rurals». *Serra d'Or*, núm. 120 (15 setembre 1966).
- ZOLA, Émile. *El pecado del padre Mouret*. Barcelona: Iberia, 1971.
- ZWEIG, Stefan. *Vint-i-quatre-hores de la vida d'una dona*. Barcelona: Quaderns Crema, 1983.

ARTICLES SENSE AUTOR A LA PREMSA

- «Els premis literaris de la Generalitat de Catalunya». *La Veu de Catalunya* (23 desembre 1933), p. 23.
- «El premi Crexells 1934». *La Veu de Catalunya* (31 març 1935).

- «Club dels Novellistes». *La Veu de Catalunya* (7 gener 1936).
- «Reunió i fundació del Club dels Novellistes». *La Rambla* (11 gener 1936).
- «El Club dels Novellistes». *Mirador* (16 gener 1936).
- «Els premis literaris de la Generalitat de Catalunya, d'enguany». *La Veu de Catalunya* (20 desembre 1936).

ENTREVISTES PERSONALS

- Delfí Dalmau i Argemí.
- Entrevista a Avel·lí Artís Giner, Tísner. Barcelona, 9 de desembre de 1996.
- Entrevista a Miquel Martines. Barcelona, 21 de febrer de 1997.
- Entrevista amb Marcel Fité. Coll de Nargó, novembre de 2004.

ENTREVISTES DE TELEVISIÓ

- Joaquín Soler Serrano, «Entrevista a Mercè Rodoreda», dins el programa *A fondo* de TVE. Data d'emissió: 2 de juny de 1980. Versió en vídeo.

PREMSA DE L'ÈPOCA CONSULTADA

- *El Be Negre*
- *Clarisme*
- *De Tots Colors*
- *La Humanitat*
- *Mirador*
- *L'Opinió*
- *La Publicitat*
- *La Rambla*
- *La Revista*
- *La Veu de Catalunya*
- *La Veu del Vespre*

BIBLIOTECA MERCÈ RODOREDA

Títols publicats

- 1 Maria Isidra MENCOS, *Mercè Rodoreda: una bibliografia crítica (1963-2001)* (2002)
- 2 Carme ARNAU, *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda* (2000)
- 3 Roser PORTA, *Mercè Rodoreda i l'humor (1931-1936): Les primeres novel·les, el periodisme i Polèmica* (2007)

ARXIU MERCÈ RODOREDA

Títols publicats

- 1 Mercè RODOREDA, *La mort i la primavera* (1997)
- 2 Mercè RODOREDA, *Un cafè i altres narracions* (1999)
- 3 Mercè RODOREDA, *Primeres novel·les*, vol. I, *Sóc una dona honrada? Del que hom no pot fugir* (2006)
- 4 Mercè RODOREDA, *Primeres novel·les*, vol. II, *Un dia en la vida d'un home. Crim* (2002)

ISBN 978-84-923211-6-2



9 788492 321162