

CATALINA MIR

VINT-I-DUES APROXIMACIONS A LA TRAÏCIÓ COM A TEMA LITERARI

PER A UNA ANÀLISI GLOBAL
DE *VINT-I-DOS CONTES* DE MERCÈ RODOREDA



**Vint-i-dues aproximacions
a la traïció com a tema literari**

FUNDACIÓ MERCÈ RODOREDA, FP
INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

CATALINA MIR

**Vint-i-dues aproximacions
a la traïció com a tema literari**

**Per a una anàlisi global
de *Vint-i-dos contes* de Mercè Rodoreda**

BIBLIOTECA MERCÈ RODOREDA, 14

BARCELONA
2021

Mir, Catalina, 1992- autor

Vint-i-dues aproximacions a la traïció com a tema literari : per a una anàlisi global de Vint-i-dos contes de Mercè Rodoreda. — Primera edició. — (Biblioteca Mercè Rodoreda ; 14)

Bibliografia. Índex

ISBN 9788412113440

I. Fundació Mercè Rodoreda II. Títol

III. Col·lecció: Biblioteca Mercè Rodoreda (Fundació Mercè Rodoreda) ; 14

1. Rodoreda, Mercè, 1908-1983. Vint-i-dos contes 2. Traïció en la literatura

821.134.1Rodoreda, Mercè7Vint-i-dos contes.09

177.8:82

Aquest treball ha obtingut un ajut de la Fundació Mercè Rodoreda, i és publicat a proposta de la Comissió Tècnica, constituïda pels Il·lustríssims senyors Josep Massot, Joaquim Mallafrè i Damià Pons.

© Catalina Mir

© 2021, Fundació Mercè Rodoreda, per a aquesta edició

Carrer del Carme, 47. 08001 Barcelona

Primera edició: març de 2021

Text revisat lingüísticament per Roser Carol i Àlvar Valls

Compost per fotocomposició gama, s. l.

Imprès a Ediciones Gráficas Rey, SL

ISBN: 978-84-121134-4-0

Dipòsit Legal: B 4464-2021

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.

Agraïments

Vull donar les gràcies al doctor Damià Pons, que ha tutoritzat aquesta investigació, pel suport i la confiança.

Gràcies, també, al doctor Francesco Ardolino per la lectura generosament atenta del treball i pels consells que tant m'han ajudat. I a la doctora Glòria Casals per guiar-me en la primera part del camí que m'ha portat fins aquí.

Taula

INTRODUCCIÓ	7
1. ANTECEDENTS TEÒRICS	11
1.1. El conte com a gènere, la traïció com a tema	11
1.2. Mercè Rodoreda i la narrativa curta	17
2. <i>VINT-I-DOS CONTES: VINT-I-DUES APROXIMACIONS A LA TRAÏCIÓ</i>	23
2.1. Traïcions sospitades	23
«La sang», «Abans de morir», «Felicitat», «Tarda al cinema», «Promesos», «Cop de lluna» i «Gallines de Guinea»	
2.2. Traïcions maquinades	45
«Un home sol», «Fil a l'agulla», «Començament», «Estiu», «El bany», «Nocturn» i «Darrers moments»	
2.3. Traïcions recordades	59
«La brusa vermella», «El mirall», «El gelat rosa», «En veu baixa», «Mort de Lisa Sperling», «Carnaval», «Divendres 8 de juny» i «En el tren»	
3. CONCLUSIONS	81
REFERÈNCIES	85
Obres de Mercè Rodoreda	85
Bibliografia crítica	85
ÍNDEX D'ESMENTS DELS CONTES	91

Introducció

Vint-i-dos contes s'ha considerat, durant molts anys, una obra poc reeixida i d'importància menor en el conjunt de la producció de Mercè Rodoreda, judici essencialment fonamentat en la disparitat dels textos.¹ L'objectiu principal d'aquest treball és reivindicar i demostrar la unitat del recull, que, lluny de constituir un aplec de narracions que únicament tenen en comú l'autora que els ha escrit, és, per contra, un llibre de contes en el sentit més literal, és a dir, un conjunt de relats que orbiten entorn d'un mateix tema: la traïció. Convidem, amb l'anàlisi que en fem, a revalorar aquestes vint-i-dues peces com a diferents capítols d'una mateixa història, diverses obertures des de les quals contemplar un mateix paisatge: el de l'engany que impera en les relacions humanes.

Abans d'emprendre l'estudi, convé que fem una breu introducció a l'obra que ens ocuparà al llarg dels capítols següents. *Vint-i-dos contes*² és el primer dels reculls de contes de Rodoreda, publicat per Selecta el 1958, un any més tard de ser guardonat amb el Premi Víctor Català (el qual passarà a ser Premi Mercè Rodoreda a partir de 1998).³ Els textos que formen el conjunt són escrits a l'exili —l'autora no n'aprofita cap d'abans de la guerra—, començats a Bordeus entre 1945 i 1946. La majoria són inèdits, tot i que cinc havien apa-

1. En una entrevista amb Lluís Busquets, l'autora els definia com a contes «desiguals i mediocres» (Busquets, 1980, p. 62). També Joaquim Molas, al pròleg de *La meva Cristina i altres contes*, afirma que són «desiguals i deslligats narrativament els uns dels altres» (Molas, 1974, p. 8).

2. D'ara endavant, el títol del recull serà abreujat amb les sigles VDC.

3. Potser no s'ha donat gaire valor a aquest posterior canvi de nom: lluny de ser un fet merament anecdòtic, evidencia la qualitat i el reconeixement de Rodoreda com a contista. Es pot resseguir l'episodi de concessió del premi i la publicació del recull a través de la correspondència de l'autora —principalment amb Josep Miracle— recollida a Carme Arnau (2017, p. 314-329).

regut en dues revistes de Mèxic, *La Nostra Revista* i *Lletres*, entre el 1946 i el 1947.⁴

A més de ser el primer recull de narracions —al qual seguiran *La meva Cristina i altres contes* (1967), *Semblava de seda i altres contes* (1978) i *Viatges i flors* (1980)—, VDC es pot considerar també, en certa manera, el primer llibre de Rodoreda. Com ha assenyalat Jaume Aulet, «l'autora acaba rebutjant les quatre novel·les publicades abans de la guerra civil i *Aloma*, apareguda el 1938, és reescrita posteriorment i editada de nou el 1969» (1998, p. 458), de manera que, si ens atenim estrictament al que l'escriptora considera la seva producció vàlida, VDC donaria el tret de sortida a la seva trajectòria.

Més enllà d'aquesta possible condició inaugural, també en la rigorosa totalitat de la literatura rodorediana el recull ocupa un lloc clau: es considera una obra «pont» (Arnau, 1979, p. 97), un lligam entre l'etapa de preguerra i la de postguerra i, simbòlicament, la retrobada de Mercè Rodoreda amb l'escriptura després de la derrota republicana i l'exili a França, així com el punt de partida d'una etapa culminant com a narradora. De fet, cal destacar el caràcter premonitori de molts textos: hi trobem avenços de tons, motius i estratègies que desenvoluparà a les grans novel·les posteriors.

Malgrat això, com dèiem, VDC ha tingut poca fortuna crítica. D'entrada, és evident que l'escriptora compongué l'obra després d'un període tumultuós marcat per la Guerra Civil, el pas de frontera i la Segona Guerra Mundial. Com declarava en una entrevista amb Baltasar Porcel, en crear els contes no sabia «on anava»:

Feia anys que no havia escrit ni una ratlla. Sortia d'un d'aquests viatges *au bout de la nuit* durant els quals escriure sembla una ocupació espantosament frívola [...]. Acabada la guerra vaig escriure el primer conte per a una revista catalana que sortia a Mèxic... Era com si no hagués escrit mai. Vaig fer els altres sense saber on anava, per tossuderia, per una mena de fidelitat a la vocació de la meva adolescència. [...] El llibre és molt desigual (Porcel, 1966, p. 74).

Jordi Maluquer, poc temps després de la publicació del recull, escriu a *Serra d'Or* que en el llibre, si bé hi ha contes remarcables, «no tots són interessants» (1960, p. 14). Molas en critica la «vacil·lació de tècniques» (1974, p. 8), que associa a la crisi moral de l'autora a l'exili, i el considera el menys interessant dels seus aplecs de contes. En la mateixa línia, Carme Arnau addueix una «crisi d'escriptura» derivada de les condicions de vida de Rodoreda en aquell moment, i

4. Són «Felicitat», «Divendres 8 de juny», «Fil a l'agulla», «El bany» i «En veu baixa». Per a la catalogació, remetem a Carme Arnau (1979, p. 313, nota 59). Jaume Aulet (1998, p. 458) remarca que Arnau no data la publicació d'«En veu baixa» al número 9 de *Lletres*, aparegut el febrer de 1947.

descriu el volum, si bé reconeixent-ne la importància per al conjunt de la producció narrativa, com una obra «no del tot reeixida» (1979, p. 98).

Deixant a un costat el que en pogué dir la mateixa autora, considerem que una de les raons que ha propiciat aquesta mena de dictàmens crítics és el plantejament no holístic en la lectura de l'obra. A excepció d'alguns articles molt separats en el temps, com els de Jaume Aulet (1998) o Marta Pessarrodona (2009), VDC sovint ha estat tractat de manera tangencial i fragmentada. Amb això darrer ens referim a la pràctica de seleccionar un o diversos relats i comentar-los separatament, o bé comparar-los amb altres textos anteriors o posteriors de l'autora (o d'altres escriptors), però sense treballar el recull de manera íntegra i focalitzada, com una macroestructura. En són alguns exemples els estudis de Navarro (1976), Carbonell (1999) i Gregori (2008).⁵ Aquesta observació, val a dir, tan sols la fem per assenyalar una característica metodològica diferent de la nostra, i no posa pas en dubte la qualitat i la validesa d'aquests treballs, que formen part de les lectures que més presents tenim per a l'anàlisi d'alguns contes.

Amb tot, tal manera de fer ha implicat tractar els contes fora del «context» que és el recull, un llibre de contes seleccionats per la mateixa Rodoreda, numerats del primer a l'últim i que, en comptes de mera compilació, és el resultat d'una tria pensada, intencionada: títol i obra representen la totalitat, com apunta Aulet. L'estudiós fa èmfasi en la simbologia del número vint-i-dos, que és el del nombre de signes alquímics i de lletres de l'alfabet hebreu, «el fonament per a expressar-ho tot i, per tant, el punt de partida del pensament cabalístic» (Aulet, 1998, p. 464). Per exemplificar aquest afany universalitzant, destaca i comenta dos aspectes de VDC: les tècniques narratives —que engloben el ventall de totes les tècniques possibles— i la potencial relació dels contes i la seva disposició amb els arcs majors del tarot —també vint-i-dos, els quals «contenen totes les possibilitats de l'existència humana i permeten predir-ho tot» (p. 464).

En aquest cas, parem atenció a l'exhaustivitat *temàtica* de l'obra amb relació a l'assumpte de la traïció. Les vint-i-dues aproximacions a l'engany són desiguals, certament, i no totes guarden el mateix grau d'evidència, però per això mateix les podem llegir com a complementàries i com les diferents parts d'un exercici de compleció, d'un retrat que es vol sencer. Tal relació entre els contes es pot resseguir també, i així ho posem de manifest quan es dona el cas, a través de certs personatges, que es podrien considerar fins i tot itinerants, presents —o si més no les seves idèntiques circumstàncies, pensaments i reaccions— en més d'un

5. Josep Navarro (1976) analitza quatre dels vint-i-dos relats: «En veu baixa», «El gelat rosa», «El mirall» i «Abans de morir». Aquests tres darrers són els mateixos que aborda Carme Gregori (2008), juntament amb «La sang» i «Tarda al cinema». Neus Carbonell (1999) selecciona i comenta quatre relats, dos del recull VDC («Fil a l'agulla» i «Abans de morir»), un del recull *La meua Cristina i altres contes* («Una carta») i un altre de *Semblava de seda i altres contes* («Paràlisi»).

relat. Per això tractarem els vint-i-dos textos, en tot moment, en el marc de l'obra i des d'una perspectiva comprensiva del recull.

El gran tema que presideix VDC l'hem referit fins ara amb un concepte genèric, «traïció», i cal detenir-se a definir-lo prèviament a l'anàlisi. En les narracions, a vegades es maquinen traïcions, en d'altres se sospiten o es pateixen, altres cops es recorda la trampa duta a terme o viscuda. Aquest engany, al seu torn, pren moltes formes: des del tradicional triangle amorós o l'assassinat d'un familiar fins, en l'altre extrem, una simple malifeta infantil. El terme funciona com a hiperònim i la casuística és molt àmplia, però tal amplitud, en lloc de restar força, juga a favor de la completeness que assoleix el conjunt. Per il·lustrar-ho, examinarem els contes un per un, alguns de manera més extensa que d'altres, però en tots els casos fent èmfasi en com s'articula i es viu l'engany.

Desgranem tot seguit l'estructura del treball. S'ordena en dos grans apartats: el primer, «Antecedents teòrics», es subdivideix en dues seccions. En primer lloc, ens ocupem de revisar els aspectes centrals del conte com a gènere literari i de fonamentar teòricament els conceptes de «tema» i de «traïció», a fi de poder-los manejar amb rigor i aplicar-los amb operativitat al recull. Imperarà en aquesta primera part el sentit pràctic d'oferir una mirada panoràmica i abastable dels conceptes, no l'ambició teòrica de ser exhaustius ni l'aspiració per resoldre certs interrogants crítics. En el segon subapartat revisem els estudis més importants entorn de l'obra de Mercè Rodoreda, un «estat de la qüestió» amb atenció especial a la bibliografia crítica sobre la narrativa curta de l'escriptora.

El segon punt del treball, «*Vint-i-dos contes: vint-i-dues aproximacions a la traïció*», que constitueix el cos de l'estudi, és dedicat a l'anàlisi i el comentari dels textos, que dividim en tres subgrups en funció de la perspectiva epistemològica des d'on s'esdevé la traïció: sospita, maquinació o record. Prestarem atenció a qui parla, què explica i com aquest discurs es relaciona amb l'engany, més o menys obertament. Tot plegat, a la llum d'una selecció dels fragments més reveladors del tema que ens ocupa i, al final de cada secció, amb una taula sintètica dels continguts desglossats.

En les darreres pàgines del treball, passades les conclusions i la llista de referències bibliogràfiques, s'ofereix un índex que refereix totes les pàgines i notes al peu en què són esmentats cada un dels relats.

1. Antecedents teòrics

1.1. EL CONTE COM A GÈNERE, LA TRAÏCIÓ COM A TEMA

L'estudi d'un llibre de contes demanda ineludiblement una atenció al gènere literari a través d'un filtre teòric. La primera pregunta a formular-nos és prou evident: què fa que un conte sigui un conte i no una altra mena de text? La resposta, en canvi, no n'és tant. D'entrada, cal ser conscients que l'intent de definició no ha estat present en tots els estudis que fan referència a la producció de narrativa curta, ja que sovint les històries de la literatura s'han limitat a tractar el relat com a «subsidiari» de la novel·la, el gènere que es considera paradigmàtic de la narrativa (Sargatal, 2000, p. 31). Aquest plantejament ha significat concebre la narració curta, durant molt de temps, com un gènere menor, concepció que a poc a poc s'està intentant superar.

D'altra banda, els estudis que s'han encarat al repte de definir el conte han constatat que no és una tasca gens fàcil. Un primer obstacle és l'heterogènia casuística: al llarg del temps, i en els diferents sistemes literaris, el relat ha diversificat denominacions, característiques i intencions (exemple, al·legoria, *conte dévot*, novella, faula, *fabliau*, lai, rondalla, *Märchen*, apòleg, miracle, facècia...). Davant d'aquesta disseminació, s'ha vist abocat, en més d'una empresa teoritzadora, a esdevenir la suma i acumulació de les idees personals de reconeguts contistes, com ara Txékhov, Poe o Borges. Cada autor ha creat la seva teoria del gènere a partir de la pròpia experiència creativa, experiència profundament subjectiva i que, per tant, no ens porta tampoc a cap consens. A tall d'exemple, mentre que Adolfo Bioy Casares posa en dubte que el conte sigui un gènere diferent de la novel·la, Alfredo Conde o Javier Marías n'argumenten la substancial singularitat (Sargatal, 2000, p. 26 i 29).

En l'esforç d'identificar una essència del gènere que pugui englobar la major

part de manifestacions textuais en la literatura contemporània —no podem, aquí, abordar el conte històricament—, hem considerat una bona clau de volta la noció de límit, en primer terme en la seva accepció física. El tractament estètic d'aquesta limitació és allò que dona lloc al conte literari modern. En una comparació ben productiva i coneguda, Julio Cortázar compara el relat curt i la novel·la a la fotografia i la pel·lícula, respectivament:

[...] el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento (1994, p. 372).

El conte com a ferment interpretatiu, com a partícula condensadora de molt més d'allò que hi cap de forma explícita, és el que confereix unicitat al gènere, una característica que ha estat advertida per altres narradors i que, tot i ser expressada amb paraules diferents en cada cas, ens condueix una vegada i una altra a aquesta mateixa idea. Joan Rendé, per exemple, defensa un model més suggeridor que descriptiu, que constitueixi un excitatori per a la intervenció creativa del lector (Sargatal, 2000, p. 28); Ricardo Piglia, a *Formas breves*, assenyalava que un conte sempre narra dues històries, una «escissió» cabdal per a la seva forma i variants: «El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de modo elíptico y fragmentario» (2000, p. 106). I Mercè Rodoreda parlava en diferents entrevistes de l'«esquematisme volgut» de les seves novel·les (tret aplicable, també, com veurem, als seus contes),⁶ que no han d'explicitar, sinó suggerir, deixar entreveure:

Els capítols, els personatges, tot queda esquemàtic; però aquest esquematisme és volgut. [...] jo crec que la novel·la també la fa el lector, amb les seves experiències, la seva personalitat o el seu temperament [...]. Procuo evitar les grans explicacions i això fa que esquematitzi d'una manera volguda i procurant que, encara que siguin esquemàtics, hi hagi emoció en els personatges, que es vegi la seva vida (Arnau i Oller, 1991).

6. Com apunta Carme Gregori, a pesar que Rodoreda parla del gènere novel·lístic quan presenta les seves teories, «les idees exposades no incideixen en cap tret distintiu de la novel·la com a forma específica dins de l'àmbit de la narrativa i es poden referir igualment a la seua manera d'entendre la creació literària en els gèneres narratius que coexisteixen amb la novel·la i, particularment, al conte» (1998, p. 281).

Un altre contista català —mereixedor, com Rodoreda, del Premi d'Honor de les Lletres Catalanes—, Quim Monzó, a més de reconèixer el goig d'«escriure curt» per evitar continguts superflus, aporta una explicació que al·ludeix a un altre aspecte del gènere: la seva *poeticitat*. El conte, defensa Monzó, és «una cosa a mig camí entre el relat i el poema» (Serra, 2007). Mariano Baquero, autor de l'estudi *El cuento español en el siglo XIX* (1949), també havia posat en relleu el caràcter poètic de la narrativa curta respecte de la novel·la:

El cuento es un precioso género literario que sirve para expresar un tipo especial de emoción, de signo muy semejante a la poética, pero que no siendo apropiada para ser expuesta poéticamente, encarna en una forma narrativa próxima a la de la novela, pero diferente de ella en técnica e intención. Se trata, pues, de un género intermedio entre poesía y novela, apresador de un matiz semipoético, seminovelesco, que sólo es expresable en las dimensiones del cuento (1949, p. 149).

En definitiva: les dimensions, les limitacions del conte, juntament amb la poeticitat, són les que li atorguen «una cambra pròpia» a la casa de la literatura. A més, aquestes limitacions depassen l'aspecte formal per abastar la faceta temàtica: segons Augusto Monterroso, «els contes que hom escriu no poden ser gaires. Hi ha tres, quatre o cinc temes; alguns diuen que set. En aquests és en els que cal treballar» (Sargatal, 2000, p. 27).

Un d'aquests temes de què parla Monterroso és la traïció, que s'ha constituït com un dels grans assumptes de la literatura; i així Mercè Rodoreda, en un moment de profund pessimisme i desencís vital, decideix consagrar-s'hi amb una exploració a través de vint-i-dos textos.⁷ El mateix títol del recull ja alimenta la convicció que ens trobem davant d'un llibre unitari. Si en els dos aplecs següents el que Rodoreda fa és titular amb un dels contes del llibre —el més significatiu o senzillament el que més li agrada— («La meva Cristina», «Semblava de seda»), en aquest cas se subratlla la dimensió participativa de les vint-i-dues narracions, que juntes formen un tot estructurat.

Per a aquesta aproximació global fem servir la noció de «macroestructura» tal com l'estableix T. A. van Dijk, definida com un mecanisme de coherència textual:

La macroestructura de un texto es [...] una representación abstracta de la estructura global de significado de un texto. Mientras que las secuencias deben

7. Per a Claudio Guillén (2005: 231), «[M]uchas veces el tema es aquello que le ayuda al escritor a encararse con la superabundancia y profusión de lo vivido, marcando una frontera entre la experiencia y la poesía; y llevando al escritor al terreno de la obra de arte [...]. El elemento temático [...] desempeña así una función utilitaria, la de propiciar una escritura y una lectura literarias».

cumplir las condiciones de la coherencia lineal, los textos no sólo han de cumplir estas condiciones (porque se «presentan» como secuencias de oraciones), sino también las de la *coherencia global* (Dijk, 1983, p. 55).

La macroestructura manté una relació d'interdependència amb nivells estructurals inferiors —això són, a VDC, cada un dels relats/microestructures:

[...] el término macroestructura se presenta como relativo: designa una estructura de tipo global que es relativa respecto de estructuras más específicas en otro nivel «más bajo». De ello se deduce que lo que en un texto puede considerarse una microestructura, en otro sería una macroestructura. [...] Llamaremos simplemente la macroestructura del texto a la macroestructura más general y global de un texto completo, mientras que determinadas partes del texto pueden tener sendas macroestructuras (Dijk, 1983, p. 56).

Maria Corti afirma que, per poder identificar-hi una macroestructura, el text ha de complir almenys una d'aquestes dues condicions: «1) se esiste una combinatoria di elementi tematici e/o formali che si attua nella organizzazione di tutti i testi e produce l'unità della raccolta; 2) se vi è addirittura una progressione di discorso per cui ogni testo non può stare che al posto in cui si trova» (1978, p. 186). En aquest cas, VDC compleix la primera premissa, i tot sembla néixer del tractament del tema de la traïció —que, d'altra banda, no és (ni té per què ser) esmentat explícitament.

Arribats a aquest punt sorgeix un nou interrogant: què és un tema. Shlomith Rimmon-Kenan tracta de donar resposta a la pregunta i adverteix que, si bé etimològicament el terme procedeix de l'àmbit de la lingüística, un tema *literari* és quelcom diferent —d'aquí que haguem inclòs l'adjectiu en el títol de l'estudi, per bé que pugui semblar sobrer—. En lingüística, es tracta d'una partícula identificable en un enunciat; en canvi, en literatura el tema «n'est pas une entité *dans*: ce n'est pas un segment inclus *dans* le continuum du texte, mais une construction dont l'assemblage s'effectue à partir d'éléments discontinus du texte» (1985, p. 400). És a dir, el tema d'un text no es troba *en* el text ni n'és, per tant, isolable: és una construcció conceptual, una abstracció creada a partir d'elements discontinus —concrets, però no lligats.

Rimmon-Kenan arriba a la conclusió que els temes literaris són «les étiquettes du niveau le plus élevé trônant au sommet d'une structure hiérarchique en forme d'arbre» (1985, p. 402). Per tant, el tema, com a resultat d'un etiquetatge que per ser vàlid ha de ser unificador i integrador d'una macroestructura, ha de tenir una certa obertura; si no, no podria copsar el significat global de l'obra i perdria tot el sentit. En conseqüència, és quelcom que encapçala una jerarquia i que pot abrigar en el seu si altres subtemes que no guarden el mateix

grau de generalització, dada que ens convida a fer referència als del recull que ens ocupa.

Hi ha hagut alguns intents d'identificar la idea central de VDC. Carme Arnau fou pionera quan, l'any 1974, escrigué que el tema del llibre és «l'anàlisi de les relacions home-dona, abocades a un fracàs indefectible» (1974, p. 106), i el concreta en dos subgrups: relacions home/dona en el matrimoni i relacions home/dona extramatrimonials. No obstant això, l'estudiosa es veu forçada a crear un tercer grup, que intitula «temes diversos», per poder-hi incloure allò que no encaixa en els altres dos: «històries d'homes sols» —«Un home sol», «Cop de lluna»— i «històries de nens» —«Gallines de Guinea», «El bany»—. I tanmateix, Arnau identifica no el tema, sinó els arguments dels contes, i és un encert posar en relleu que la majoria d'aquests es construeixen sobre la reflexió al voltant de les relacions home/dona. Ara bé, el tema és quelcom més englobador:

No s'ha de confondre mai, és clar, l'argument o la trama amb el tema o idea central. L'argument sol ser una història que es pot resumir, que està en el text. El tema, en canvi, no és explícit, en general, per l'autor, sinó que és la idea que l'autor vol transmetre però que amaga, per dir-ho així, darrere de la trama. El tema d'una obra literària no és pas allò de què parla [...] sinó la idea central que hi ha latent. (Sargatal, 2000, p. 71).

Josep Navarro s'hi acosta més quan afirma que «temàticament, als *Vint-i-dos contes* hi ha un predomini de l'impacte d'una crisi profunda [...] superada sense estridències, però vigent» (1976, p. 309). En la mateixa línia, Arnau detecta l'omnipresència del «pessimisme» en tots els relats del recull (1979, p. 99), però no s'arriba a formular, de manera concreta, quina és la idea subjacent en tots i cada un d'aquests, i que travessa l'obra de principi a fi. Aquest treball proposa que és la traïció, concepte que ja ha vingut l'hora de definir detingudament.

Pretenem assentar una base teòrica per treballar de manera pràctica amb aquest concepte aplicat a VDC, en què la traïció sentimental domina sobre les altres, però no és l'únic tipus d'engany que hi trobem. Amb aquesta finalitat hem seleccionat dues autores especialment prolífiques en els estudis sobre la traïció, i que seran els dos referents teòrics principals. Són Gabriella Turnaturi (1947), sociòloga de la Universitat de Bolonya i autora de l'obra *Tradimenti. L'imprevedibilità nelle relazioni umane* (2000), i Judith Shklar (1928-1992), filòsofa i politòloga de la Universitat de Harvard i autora d'*Ordinary Vices* (1984).

Per a Shklar, la traïció és un acte que té alhora una dimensió personal i una dimensió pública, social (1984, p. 2). Tot i que la realitza un individu, no n'hi pot haver si no és en el marc d'una relació amb un *altre* —sigui, aquest altre, una per-

sona, un grup, una institució, un estat, etc.—. Aquest altre pot ser, fins i tot, un mateix, atesa la capacitat dels humans per percebre's com a subjecte i objecte alhora (Turnaturi, 2007, p. 47).

La primera condició perquè hi pugui haver traïció, doncs, és l'existència d'una relació, entesa com un pacte social assumit per ambdues parts (és a dir, també pel traïdor). A la naturalesa interactiva de l'engany s'hi afegeix el fet que requereix temps, atès que sol tenir lloc en relacions consolidades, estables. Cal que hi hagi un sentiment d'unió entre les dues parts o, en paraules de Gary Alan, un «nosaltres» («we-ness») forjat a partir d'un passat col·lectiu i que projecta un futur comú (Alan, 2008, p. 540).

La segona condició necessària per a la traïció —i en estreta relació amb l'existència d'una unió entre les dues parts— és la confiança. Segons Skhlar, la traïció no és sinó un acte que té lloc quan una persona que ha convençut una altra que li serà lleial, la decep sobtadament. Consisteix en l'alteració, per part del que traïx, del pacte social assumit per tots, sense que l'altre (o els altres) ho puguin preveure. El que hi ha és una conducta esperada que no s'esdevé, o a l'inrevés: l'esdeveniment d'una conducta inesperada. D'aquesta manera, podem dir que el vincle afectiu, que inspira confiança, és la palanca emprada per a l'execució de la traïció.

L'engany implica desconeixement o incapacitat de predicció de l'acte per part de la víctima: és descobrir que no coneix allò o aquell que pensava conèixer. Turnaturi assenyala que, de fet, la mentida depèn fonamentalment de l'asimetria que impera en la informació de què disposen els dos agents de la relació. En la traïció, el subjecte passiu assumeix una transparència que no hi és; ignora el secret guardat pel traïdor. Quan el descobreix, es dissol automàticament la relació de confiança que hi havia, i que hem assenyalat més amunt com a segona condició. La traïció és precisament això: una violació de la confiança. Per a Turnaturi és una acció que altera un ordre, que «changes the course and the meaning of relations between persons» (2007, p. 8) tot trencant pactes o desfent expectatives. És quelcom, considera, que fins i tot fa canviar la sensibilitat de la víctima cap al món.

Què ocorre, però, quan això es realitza? Si la part traïda no se n'assabenta mai, podem considerar que hi ha traïció? És a dir, la traïció és l'acció comesa en si mateixa o la presa de consciència d'aquesta per part de la víctima? Aquest interrogant és el que porta Turnaturi a reconèixer-la no com una acció individual, sinó com un acte que involucra diferents persones i esdevé, per això, complex. És força evident que s'estableixen dos bàndols; el que és difícil de saber és si hi pot haver traïció sense una víctima-testimoni.

En l'obra de Mercè Rodoreda aquest tema és acompanyat sovint, argumentalment, del motiu del secret: allò que és una veritat oculta. Els enganys es plane-

gen secretament, o s'intenten desxifrar, com a secret que són, sense que els altres se'n adonin, o bé es recorden com a part d'una experiència viscuda que no ha estat mai revelada a ningú. Impera, doncs, una gran tensió psicològica entre qui sap i qui no sap, que és al seu torn la tensió entre els personatges-víctima (si són traïts o es troben en algun perill) i els personatges-botxí (si maquinen una traïció o recorden que van trair).⁸ Aquest no saber, a més, involucra en bona part el lector del discurs.

Per un altre costat, la parcialitat i el misteri que els embolcallen fan d'aquests vint-i-dos contes textos «oberts» —en el sentit que referiria Umberto Eco—, textos sense principi ni acabament (Maluquer, 1960). Són parcel·les de veritat, o veritats estrictament individuals, no contrastables. Aquesta manera de fer potser es pot relacionar, també, amb la influència de la novel·la detectivesca que tant plaïa a Rodoreda. «A mi el que m'agrada és embadalir-me davant els núvols o llegir novel·les policíiques», explicava en una entrevista de Montserrat Roig (1976, p. 168). Del gust pel gènere en tenim, a més d'aquesta declaració, una segona prova: una novel·la d'abans de la guerra, *Crim* (que tanmateix després rebutjarà). El misteri, el component detectivesc, impregna també VDC.

1.2. MERCÈ RODOREDA I LA NARRATIVA CURTA

El desig de desxifrar els enigmes textuais rodoredians i de conèixer les idees i els gustos literaris de l'autora ha donat lloc, d'una banda, a la multitud d'estudis dedicats a l'obra de Rodoreda —que han proliferat no només en els territoris de parla catalana, sinó també a fora, sobretot als Estats Units— i, de l'altra, a les nombroses entrevistes realitzades entre 1966 i 1983. Entre les investigacions, dos treballs que tracten de teoritzar entorn de la fórmula de l'escriptora a partir de l'anàlisi de les obres són la tesi de Carme Arnau (1979), considerada el punt de partida dels estudis de la narrativa rodorediana a Catalunya, i *Mercè Rodoreda, una poètica de la memòria* (2002), volum que reuneix els textos elaborats per a una exposició al Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Arnau, per un cantó, afirma que en tota l'obra de Rodoreda podem resseguir un mateix fenomen, la idealització de l'edat pueril i la seva felicitat senzilla des de la mirada adulta i desencisada. El «mite de la infantesa», com ella l'anomena, vertebrà i unifica les narracions. Per l'altre, del volum, en destaquem l'article de Xa-

8. Aquesta divisió dicotòmica, que farem servir al llarg del treball, no és nostra: Geraldine Cleary Nichols, a l'article «Writers, Wantons, Witches: Woman and the Expression of Desire», identifica dos grans grups entre els personatges femenins de Rodoreda, que associa, d'una banda, al paper de víctima i, de l'altra, al paper de triomfadora (1987, p. 171). També Maryellen Bieder, reprenent les paraules de Nichols, fa distinció entre «las víctimas y las voluntariosas» (1991, p. 95). I en un estudi recent hem explorat el binomi víctimes/agressores (Mir, 2019).

vier Pla, el qual fa èmfasi en la importància que té el record en la construcció de la trama, però es manté prudent a l'hora de valorar la complexa relació entre memòria autobiogràfica i ficció. Així, repassa tota la trajectòria de l'autora i argumenta en contra de la tendència a establir paral·lelismes entre vida i obra, per concloure que el que defineix la literatura rodorediana és l'enigma, la «indeterminació» del significat (Pla, 2002, p. 93).

La mirada femenina i desenganyada sobre el món, el to intimista, el lirisme de l'estil, el caràcter simbòlic d'alguns elements —coloms, flors, àngels, miralls—, el tractament dels detalls: els eixos d'aproximació a l'obra de Mercè Rodoreda són diversos i no podem, naturalment, aprofundir aquí en tots i cada un. Esmen-tem només tres treballs més que, com els d'Arnau i Pla, miren d'identificar la clau de volta del conjunt literari de l'autora. Joaquim Poch, a l'estudi *Psicoanàlisi i dona a l'obra de Mercè Rodoreda* (1987) i en alguns articles, la busca en la psicologia dels personatges i els trastorns mentals femenins. *The Garden across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction* (ed. McNerney i Vosburg, 1995) la cerca, al llarg de quinze assajos, en llocs com el jardí i en els no-llocs, com ara l'exili territorial i psicològic. L'exili també és objecte d'estudi de Jordi Julià, si bé declinat en la producció poètica, en treballs com *Poètica de l'exili* (2011) i *L'abrupta llengua: Mercè Rodoreda, una poeta a l'exili* (2013).

Si ens cenyim a les aproximacions a la narrativa curta, caldria destacar les *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu* de 1998, en les quals s'emmarquen alguns dels articles que hem citat fins ara (Arnau, Aulet). Dins McNerney i Vosburg trobem, dedicats als contes, els articles d'aquesta última (que s'ocupa del recull *Viatges i flors*), Elizabeth Rhodes (dedicat a comentar, sobretot, el conte «La salamandra» de *La meua Cristina i altres contes*) i, de naturalesa més generalista, els de Josep Miquel Sobrer i Ana Rueda.

Una novel·la són paraules (2010) —que pren el títol d'una afirmació del pròleg de *Mirall trencat*— és un altre dels volums que fan un repàs panoràmic de l'obra de Rodoreda, aquest amb motiu del centenari del naixement de l'autora. Quatre capítols són dedicats a la seva narrativa curta, dos dels quals, els de Pessarrodona i Parcerisas, se centren en VDC —i el de Parcerisas, només en la narració «Carnaval»—. Finalment, procedents de diferents publicacions, volem fer esment dels estudis de Josep Navarro (1976), Geraldine Cleary Nichols (1986 i 1987), Neus Carbonell (1999) i Carme Gregori (2008), que han estat especialment útils per a la nostra investigació.

Prenguin una via d'anàlisi o una altra, tots aquests treballs reconeixen la importància del conte per a Rodoreda, un gènere «que sempre la va atraure i que sempre va conrear» (Arnau, 1998, p. 216). L'escriptora mai no va voler eclipsar les narracions curtes amb l'etiqueta de novel·lista, i quan José Cruset, en una entrevista de 1969, va preguntar-li què estimava més, els contes o les novel·les, va

ser directa i clara en la resposta: «Igual» (Mohino, 2013, p. 68-72). Amb tot, i tornant als problemes de definició del gènere que hem vist, davant Robert Saladrigas reconeixia que no sabia ben bé com definir el gènere breu:

El cuento no sé exactamente qué es. Me gustaría poder precisar, pero de veras que no lo sé. Y, sin embargo, con algunos de mis cuentos he sudado sangre, y son los que más me llenan del conjunto de mi obra. ¡Es tan difícil y tan agradecido el cuento! (Saladrigas, 1973, p. 21).

Un gènere, hem dit, important, atractiu, difícil, però enormement agraït. També premonitori del que vindrà: la protagonista de «Tarda al cinema», per exemple, li suggereix el personatge de Colometa —com Rodoreda mateixa explica al pròleg de la vint-i-sisena edició de *La plaça del Diamant*—;⁹ d'altra banda, a «Gallines de Guinea» trobem un Quimet «preplaça» (Pessarrodona, 2009, p. 121). La protagonista d'«El mirall» podria perfectament ser Teresa Goday en la seva maduresa (p. 121), i a «Cop de lluna» —i aquesta és una observació personal— apareix un element que retrobarem, ja assentat, a *Mirall trencat*: el «tacte de teranyina» amb què es manifesta la presència d'un fantasma.

Si bé Mercè Rodoreda és bàsicament una novel·lista que considera els relats com «una mena d'exercicis» (Busquets, 1980, p. 62), això no significa que no excel·leixi en la seva pràctica i que no sigui altament ambiciosa com a contista: «Penso fer contes que faran tremolar Déu» (1991: 85), assegura en una carta a Anna Murià del 13 de març de 1946. Malgrat això, les crítiques que rebé VDC al llarg de la segona meitat del xx foren més aviat negatives.

Podem dir que la «redempció» de VDC no arriba fins que Jaume Aulet (1998) en reivindica el caràcter experimental i posa en relleu la premeditació que hi ha darrere l'obra: el recull, afirma l'estudiós, no és fet a partir de vint-i-dos relats aplegats «de qualsevol manera» (p. 462) per optar a un premi literari, el Víctor Català de 1957, sinó que neix de la selecció acurada d'un nombre simbòlic de textos que han d'abraçar i representar la totalitat. Així, doncs, VDC seria l'obra en què millor es pot rastrejar el recorregut experimental de l'autora per l'ampli ventall de tècniques narratives no realistes. Hi ha, d'una banda, contes en què trobem la tècnica del monòleg interior («El gelat rosa»); i, de l'altra, narracions extremament objectives, en què s'empra la perspectiva de la càmera cinematogràfica («Darrers moments»). Enmig d'aquests dos límits, tot un món de possibi-

9. «El personatge de la Colometa me'l va suggerir la protagonista d'un conte meu escrit feia temps, intitulat *Tarda al cinema*, que figura en el recull de *Vint-i-dos contes* (Rodoreda, 1982, p. 11). Campillo (1998, p. 351) defensa en canvi que, del recull, el conte tècnicament més pròxim a *La plaça del Diamant* és «En veu baixa», si bé ha estat poc relacionat amb la novel·la perquè la veu és masculina.

litats, com el dietari («Tarda al cinema»); la narració-diàleg, també dita escriptura parlada («La sang», «En el tren»); la perspectiva del personatge secundari («La brusa vermella»), o, fins i tot, relats híbrids¹⁰ fruit de l'encreuament del gènere epistolar i el dietari («Abans de morir»).

En aquest sentit, VDC representa, en la trajectòria de Rodoreda, un apropament decisiu a la modernitat literària, un procés experimental del qual sortirà amb «una veu innovadora» (Arnau, 1998, p. 227) que determinarà l'estil de tota l'obra de maduresa —pensem que l'escriptora té quaranta anys quan publica el recull—. Amb aquests contes, s'inscriu perfectament en les tendències narratives del segle xx:

[...] [en l'obra de Rodoreda] el narrador tradicional ha perdut els poders plenipotenciaris que el feien dotat, entre altres coses, d'ubiquïtat i que li permetien la lliure circulació pel temps i els espais i el pas d'allò visible a allò invisible. I queda clar, també, que el camp de visió ha anat fent-se restrictiu [...]. Perfilar els esdeveniments i els éssers segons l'òptica conscient d'un protagonista implica forçosament deixar moltes coses a l'ombra, fins i tot part del sentit d'allò que és percebut, perquè sovint la percepció està dissociada del coneixement i els personatges són abocats a situacions que es viuen abans de ser compreses o que romanen per sempre en la incomprensió (Campillo, 1998, p. 331).

Josepa Martínez i Blanch identifica un altre punt fort del recull en la criticada indeterminació d'alguns textos —que estudia centrant-se en els paràgrafs o frases finals—: «[...] aquests contes, encara que “físicament complets”, com diria Eco, deixen els seus finals amb distints graus d'obertura, cosa que, fet i fet, propicia els temptejos interpretatius» (Martínez, 1998, p. 483). En la mateixa línia, Alejandro Varderi concentra en unes poques paraules el *com* de l'obertura dels relats de Rodoreda: «[...] la història, com una flor massa oberta, és a punt d'esclatar però mai no esclata. Es queda allí, als voltants d'una tensió absolutament psicològica» (1987, p. 267).

Aquesta incapacitat —o, millor dit, no voluntat— de «tancar» el relat es tradueix, sovint, en finals misteriosos. Recordem que les novel·les policiaques eren les preferides de Rodoreda i, per tant, és possible que s'hi emmirallés i influïssin sobre la seva producció, com han apuntat Arnau (1998, p. 221-223) i Mencos (2003, p. 18-19). L'evidència textual més important la trobem en la quarta novel·la que escriu, *Crim* (1936), una obra que conté tots els elements bàsics de la

10. Tot i que Jaume Aulet considera «El gelat rosa» com el conte més representatiu, dins del recull, de la subjectivitat, estrictament parlant l'hauríem de considerar un text híbrid, ja que abans que es desfermi el monòleg interior el que tenim és una narració en tercera persona.

novel·la d'enigma, si bé amb un tractament irònic i sarcàstic dels principis del gènere (Arnau, 1979, p. 50).

En suma: malgrat que Rodoreda és coneguda sobretot com a autora de novel·les i deu a aquestes el seu prestigi literari, el gènere curt és cabdal en la seva evolució. Com assenyala Carme Arnau (1999, p. 7), el conte inaugura i clou la vida literària de l'autora —s'obre amb «Una nit...» el 1933 i es tanca amb «Un cafè», escrit probablement a inicis dels vuitanta—, i podem afegir que el recull *VDC* en marca una mena d'equador: la represa de l'activitat creativa després de l'exili i la reincorporació al món de les lletres catalanes amb l'obtenció del Premi Víctor Català de 1957. Fetes aquestes consideracions, podem emprendre la lectura del volum en qüestió per demostrar-ne la —conscient o no— unitat temàtica i contribuir, a la fi, a revalorar el recull.

2. *Vint-i-dos contes:* vint-i-dues aproximacions a la traïció

Per estudiar les vint-i-dues narracions que formen VDC no seguirem l'ordre en què apareixen al recull, sinó una disposició tipològica. Les hem classificat en tres grans grups en funció del «lloc cognitiu» des del qual es narra la traïció, grups que es corresponen amb els apartats en què s'estructura aquest punt: 2.1 Traïcions sospitades, 2.2 Traïcions maquinades i 2.3 Traïcions recordades. Naturalment, és només una de les distribucions possibles i els contes englobats sota cada epígraf a vegades també es podrien incloure en un altre dels grups. Sens dubte, les de Rodoreda són narracions que permeten un gran nombre de vies d'anàlisi; aquí hem optat només per una.

En el primer grup tractarem set contes: «La sang» i «Abans de morir» —que són el primer i el darrer del recull, respectivament—, i «Felicitat», «Tarda al cinema», «Promesos», «Cop de lluna» i «Gallines de Guinea». En el segon, set més: «Un home sol», «Fil a l'agulla», «Començament», «Estiu», «El bany», «Nocturn» i «Darrers moments». Completarem l'anàlisi amb l'estudi del tercer grup, format per «La brusa vermella», «El mirall», «El gelat rosa», «En veu baixa», «Mort de Lisa Sperling», «Carnaval», «Divendres 8 de juny» i «En el tren».¹¹

2.1. TRAÏCIONS SOSPITADES

Comencem amb aquelles traïcions que coneixem des de la perspectiva de la persona que es percep a si mateixa com a traïda, desenganyada, tant si en descobreix proves determinants com si no. Bona part dels personatges que responen a aquest arquetip de víctima despleguen un discurs construït a partir de la inter-

11. El comentari dels contes «Abans de morir», «Fil a l'agulla» i «Divendres 8 de juny» és fruit de la revisió d'un treball anterior (Mir, 2019).

pretació de senyals i d'una sospita que no sempre es pot discernir bé de les manies o la paranoia.

En el cas de «La sang», «Abans de morir» i «Felicitat», les narradores són tres dones que sospiten la traïció sentimental de l'home amb qui tenen una relació. En una línia similar, però amb un sentiment de desencís més inconcret del qual l'eventual infidelitat del noi no és la causa única ni central, a «Tarda al cinema» i «Promesos» trobem una parella jove que pressent, sobre la base de diferents indicis, la pròpia infelicitat futura.

Les altres dues narracions d'aquest conjunt, en canvi, s'allunyen força d'aquest esquema, ja que no giren al voltant dels conflictes en la relació home/dona. A «Cop de lluna», el subjecte de la sospita és un vell granger, el pare Michel, que sent hostilitat respecte de tot allò que l'envolta i tem traïcions que li suposarien pèrdues materials. A «Gallines de Guinea» tenim la descoberta, per part d'un nen, d'una traïció gens sospitada: la de la crueltat del món adult. El desengany respecte al tracte despietat de les persones —concretament d'una venedora— als animals va acompanyat de la consegüent pèrdua de la innocència i l'alegria pròpies de l'edat pueril. El fet que Quimet —la víctima d'aquesta desil·lusió— no percebi cap senyal que faci preveure-li res representa una excepció en aquest grup de relats, en què les conjectures van arrelant amb força a la ment dels personatges.

«La sang» és un dels contes més il·lustratius d'aquest procés de pensament. Mercè Rodoreda, en una carta a Carme Arnau (1979, p. 315), va posar de manifest que el considerava el millor del recull, i que per això havia decidit que fos el primer. Tècnicament és un dels més interessants: hi trobem l'escriptura parlada, la transcripció d'un diàleg que, tanmateix, no ho sembla gens, ja que és monològat. Resulta, però, que l'oient —o l'interlocutor mut— és el posseïdor, en el relat, de la primera persona, com s'entreveu en el principi que s'obre *in medias res*: «Veu? —em va dir— en aquesta panera sense res, el meu marit cada any hi plantava les dàlies» (Rodoreda, 1973, p. 7).¹²

Hi ha tot un joc de veus en el qual, encara que la protagonista no ens parli directament, no decreix gens «la sensació de fets viscuts i de diàleg íntim amb el personatge» (Cuenca, 1998, p. 415). Això sí, és «un discurs parlat, no pensat» (p. 401), i que, per tant, no s'ha de confondre amb el monòleg interior, per molt que en certs moments ho pugui semblar.

A «La sang», doncs, «escoltem» el relat d'una dona madura la vida de la qual canvia quan deixa de tenir la menstruació. La menopausa coincideix amb l'allunyament afectiu del marit, que fa feina de cambrer i —segons sospita la protago-

12. Citarem sempre per l'edició de Selecta, de manera que d'ara endavant referirem les pàgines en què es troba el fragment reproduït, sense altres indicacions.

nista— s'ha fixat en una noia jove que treballa amb ell, la Maria. Tornen junts cap a casa cada dia, ja que són veïns:

Venien a poc a poc i mai, mai, no vaig veure que s'agafessin del braç. Oh, no! Només que, sap?, em vaig començar a capficar. [...] Em semblava que feia nosa al meu marit, que alguna cosa era diferent, i, sense voler-ho, em vaig començar a apartar d'ell. Amb prou feines si gosava enraonar-li per por que no se m'escapés de dir que a les nits l'esperava a fora. [...] I mentre l'esperava, manies, és clar, pensava que alguna nit no tornaria i que no el veuria mai més. Perquè es veu que quan una dona deixa de ser dona s'omple el cap de manies (p. 10-12).

És l'inici d'un període de crisi personal i de parella (Plaza, 1996, p. 317) en què la suspicàcia, la incertesa i la tristor s'apoderen de la ment de la protagonista. A més d'això, el mateix marit, que s'adona del patiment de la dona, alimenta el seu desànim amb un comportament ambigu: «Va començar a mortificar-me, és a dir, a fer coses per mortificar-me; no li puc explicar quina mena de coses, perquè no acabaria mai; petites coses, sap? Totes de mala fe, i jo vivia crucificada» (p. 19).

En unes vacances a la platja, per exemple, el marit es tomba al costat d'una noia que no coneix de res, només per «veure la cara» (p. 12) que farà la dona en trobar-lo devora una altra. I quasi aconsegueix fer-la embogir una nit en què la desvetlla per fer-la mirar per la finestra i preguntar-li si el que veu no és una ombra de noia al jardí:

Em vaig alçar amb un gran sobresalt i el meu marit, gairebé empenyent-me, em va fer acostar a la finestra: «No veus res?» «No.» «No veus res?» «Espera.» Aleshores va encendre el llum del jardí i vaig veure... De primer vaig veure una ombra arpenjada a la soca del mandariner i quan els ulls hi van veure més clar, vaig veure que era una noia. «Què és?» «És una noia. Oi que et penses que sempre vaig amb noies? Doncs, mira, en el jardí i tot les tinc.» «És com un somni», vaig dir, i aleshores ell va picar els vidres i la noia es va començar a moure a poc a poc, com si no fos d'aquest món, se'n va anar cap al reixat i si no hagués sentit el soroll de les frontisses m'hauria pensat que tot plegat era una visió. I el meu marit s'aguantava el ventre amb les mans i reia... vostè no es pot imaginar com reia. L'endemà em va preguntar què m'havia passat a la nit, que, adormida, havia començat a cridar que hi havia una noia en el jardí. I em va fer rodar el cap. «No, no he somniat, és una mala passada que ja duies preparada de temps, del dia que vas posar l'interruptor a la cambra.» I quan se'n va anar a treballar vaig córrer al jardí, al peu del mandariner, per veure si podia trobar alguna cosa, no sé què, alguna cosa que es pogués tocar, com una ploma que hagués perdut un ocell. I no vaig trobar res. Ni petjades, perquè al peu del mandariner la terra era dura. I em vaig passar el dia com boja rumiant si el que havia vist a la nit era de debò o era somni. [...] el

que havia passat aquella nit era una broma que el meu marit m'havia fet, i després em volia fer girar el cervell (p. 20-21).

Aquesta característica masculina, la voluntat d'humiliar la dona, també la trobem retratada a *La plaça del Diamant*. Com recorda Poch (1987, p. 69), cada vegada que a Quimet les coses no li surten bé o discuteix amb Natàlia, fa servir el recurs de mencionar una tal Maria: «...Pobra Maria!», sospira (curiós, si més no, que el nom d'aquesta i de la jove cambrera de «La sang» coincideixin). Aquest fet va minant l'autoestima de Natàlia, que comença a pensar que la desconeguda Maria és molt millor que ella en tot.

La protagonista de «La sang», convençuda que el marit ja no l'estima i que s'ha enamorat de la veïna, es veu expulsada d'un món feliç i cíclic, marcat per les menstruacions i el plantament anual de les dàlies (Plaza, 1996, p. 307), que al conte simbolitzen la fertilitat: «I el meu marit deia que les dàlies eren els nostres fills» (p. 7). La pròpia fisiologia l'aboca a una nova realitat, lineal i grisa:

I en aquell moment vaig enyorar la sang que quan la vaig veure per primera vegada em va fer plorar tant perquè em va semblar que era una tara i que, amb aquella tara, ningú no es voldria casar amb mi. Perquè, sap?, uns quants dies del mes estava neguitosa, però en acabat estava al cel i com si m'haguessin fet nova. Mentre que, sense la sang, sempre estava igual, i més aviat malament (p. 13).

A la fi, el patiment fa que la narradora es refugii en el record del seu pare, de la mort del qual se sent responsable, com explica al començament:

Perquè ha de pensar que quan ens vam casar el meu pare gairebé em va maleir perquè no volia que em casés amb el meu marit, perquè el meu marit era fill natural; però jo estava boja enamorada i no li vaig fer cas i al cap d'un any el meu pare es va morir; vaig pensar que s'havia mort perquè era vell, però a mida que va anar passant temps vaig veure que era el disgust de la meva desobediència el que l'havia matat (p. 7-8).

La dona recupera un antic retrat del pare amb el qual comença a dialogar per no sentir-se sola i, a la llarga, se separa del marit, que ara li apareix com a vell i ridícul. D'aquesta manera, ens dona a conèixer les alternances de la seva identitat: Jo filla – Jo esposa – Jo filla (Plaza, 1996, p. 308). És a dir, el seu és un *jo* d'estructura simètrica determinada per la relació que estableix amb els dos homes de la seva vida, i que, al seu torn, respon a l'alternança de l'ésser asexual i sexual: quan es casa amb el marit i esdevé esposa, deixa de ser filla (ésser infantil asexual), com revela el gran disgust que causa al pare i la mort d'aquest al cap de poc temps. Amb la menopausa, deixa de sentir-se esposa (ésser sexual, tot i que no

fèrtil)¹³ i retorna al món infantilitzat tot recuperant la presència del pare amb el retrat i les converses que hi manté. Aquesta simetria absoluta es mostra en el mateix text, que arrenca amb l'explicació del ritual de plantar dàlies i conclou amb la sensació que li provoquen aquestes flors actualment, recurs que atorga al conte «una arquitectura tancada, gairebé esfèrica» (Gregori, 2008, p. 13):

I, veu?, mai més no hi ha hagut dàlies en aquesta panera. A vegades, quan hi ha massa herba, l'arrenco i cavo una mica de terra perquè no faci lleig i si veig dàlies en un aparador em ve com una mena de mareig i tinc ganes de vomitar, dispensi (p. 21-22).

El malestar femení per l'allunyament afectiu de la parella també és el que vehicula el discurs d'«Abans de morir». A la seva manera, aquesta narració és igualment circular: una carta que narra la història que desencadenen unes cartes. L'autora de la missiva i protagonista de la història és Marta Coll, una jove estudiant de pintura que un dia, en un cafè —quan, precisament, es disposa a escriure al seu oncle per demanar-li diners—, coneix l'advocat Màrius Roig, amb qui es casarà.

Poc temps després de la unió, però, descobreix un feix de lletres a la cartera de Màrius que capgira el seu nou món de felicitat matrimonial. Res no tornarà a ser el mateix; arrenca una nova etapa presidida per la desconfiança:

La cartera era allí, en un racó. Vaig obrir-la i entre diversos dossiers vaig veure-hi un feix de cartes. Un plec de sobres de color malva; potser una trentena? No ho sé. Només sé, només recordo que Màrius s'aixecà ràpidament, vingué cap a mi i em prengué la cartera de les mans.

—Què busques?

—El llibre que llegies, que m'has demanat i que no he trobat a la biblioteca.

—Quin acudit de buscar-lo aquí!

A la nit vaig començar a pensar en les cartes i en l'actitud de Màrius. De qui devien ser? Seves? D'algun client que les hi havia confiades? Vaig bastir una novel·la al voltant d'aquelles cartes. Quan es va fer de dia encara estava desperta. D'ençà que havia conegut Màrius, és a dir, des del dia del cafè, sempre el veia en el meu record amb la cartera a la mà. Sobretot en el meu record visual.

Tot va canviar. Aquelles cartes... La brusquedat amb què m'havia pres la cartera de les mans... Aquelles cartes representaven alguna cosa per a ell. Què? (p. 270-271).

13. Tot indica que la parella és estèril, per això les dàlies són com les seves filles.

La troballa converteix Marta en una investigadora que ha d'esbrinar quin significat tenen les cartes. Finalment, en pren algunes d'amagat —no sense rumiar-ho molt, i amb un cert sentiment de culpa— i descobreix que són d'Elisa, una dona casada amb qui Màrius va tenir una relació turmentosa liquidada mesos abans que es coneguessin al cafè. Això, però, lluny de resoldre l'enigma que la intranquil·litzava, multiplica les preguntes i la sensació de vulnerabilitat:

Em torturava pensant en aquella dona que Màrius havia estimat. Que encara estimava. Que estimava. Si no, per què guardava aquelles cartes i no se'n separava? Tenia una sensació insuportable d'inferioritat. Em sentia com si fos una volva. Per què s'havia casat amb mi? Per despit? ¿Perquè es trobava sol? Què hi feia jo allí, cansada i trista? Què em lligava a les quatre parets que em voltaven? Aviat només vaig viure amb una obsessió. Conèixer aquella dona. Saber de quin color eren els seus cabells, de quin color els seus ulls... I si no fos acabat? I si hi hagués més cartes? (p. 277).

El desig de conèixer és, per a la narradora, més fort que la cautela. Ben representativa d'aquesta manera de ser és la confessió següent, amb l'ús intransitiu i absolut del verb «voler» i en cursiva en el text original: «Ja ho sé que sóc inhàbil, que hauria hagut de prendre el que em donaven. No veure més enllà, no endevinar res. Potser la felicitat consisteix en una capacitat de reducció. Però jo *vull*» (p. 286). Significativament, «vull» és també la darrera paraula del conte: «Sé que aquestes cartes li cremaran les mans. És tot el que vull» (p. 289).

Marta es deixarà endur per aquesta obsessió i tindrà una trobada amb Elisa que, tanmateix, només agreujarà el seu patiment. I és que, per a la protagonista, hi ha un contrast enorme entre l'antic amor de Màrius, la dona triomfadora, i ella, la dona víctima. Elisa és elegant, bella, rica, segura de si mateixa, té experiència sexual i, més important encara, és autora de les paraules més poderoses que Marta ha llegit mai, i de les quals Màrius no es vol desprendre. També en destaca la veu: «Sí, la veu sobretot... Es pot estimar una dona només per sentir aquesta veu» (p. 280). Marta, en canvi, es descriu a si mateixa, a l'inici, com una noia rude, rebel i inexperta, però alhora, i això és evident, com algú amb molta més força i determinació que quan esdevindria esposa de Màrius:

Jo estava nerviosa; havia tingut una discussió amb el professor de pintura perquè em deia que havia d'atenuar els colors i jo creia que no. I creia que era un home antiquat i que tenia mal gust i trobava completament absurd que no em volgués entendre i que no trobés que, de la manera que jo pintava, era de la manera que jo havia de pintar. A més a més estava de mal humor perquè ja feia quinze dies que havia d'haver rebut el xec del meu oncle, i la mestressa de la pensió, en sortir, al matí, m'havia fet preguntar quan li pagaria la nota [...]. [Màrius] Un dia va dir-me: «No heu pensat mai a casar-vos?» [...]. «No us

contestaré. Veniu a veure la meva cambra.» Semblava que hagués triat el dia. Tot estava en desordre. Però quin desordre... «Veieu? Creieu que una noia com jo pot pensar a casar-se? I fumo. Fumo com un boig que fumés bojament. Mireu aquí.» Vaig obrir l'armari on no hi havia una sola peça de roba plegada: tot estava barrejat. Tovallols amb mitges, pots de crema i llibres amb pastilles de sabó i tubs de pintura. «El matrimoni és ordre i harmonia i jo...» (p. 261 i 263).

No hem de perdre de vista que la història ens arriba en tot moment «filtrada per un personatge que sofreix les conseqüències del desengany amorós» (Carbonell, 1999, p. 104), però mancat de cap tipus de coneixement cert: «[...] el descobriment de la vida amorosa del marit, a la qual ella no té accés, es converteix en una paranoia» (p. 105). I encara més: en algun moment, fins i tot juga a contradir-se: «He cremat les tres cartes. / No era veritat. No vaig cremar-les» (p. 272). En suma, no tenim res més que les paraules i percepcions de Marta Coll, com passava amb la protagonista de «La sang», amb la diferència que, si allà hi havia un discurs parlat, aquí tenim un discurs escrit, però ambdós són enterament fabricats per la dona que se sent traïda.

Que creguem més o menys el que explica és indiferent: el que resta innegable és que Marta viu un procés de victimització. Si Elisa té el poder de la paraula, a Marta li és robada tota forma d'autoritat. Ningú no fa cas dels seus senyals: quan aboca el grog sobre els pantalons de Màrius el primer dia que es veuen, indignada perquè s'ha assegut a la taula on ella estava, ell li diu que «no té importància» (p. 261). Nichols (1987, p. 173) glossa: «Ignoring this silent message, rendering it in-significant, Màrius excuses the act as if it were the result of clumsiness. [...] she is not heard, she cannot impress.»

Tampoc no és escoltada quan prega a Màrius que es desfaci de les cartes.¹⁴ Per això, insisteix Nichols (1987, p. 175), «she becomes obsessed with possessing the mysterious letters, as though their magic might be transferable, might make her signify as well». A més, l'estudiosa observa en el *collage* de gèneres de la història —una carta que reproduïx altres cartes i també alguns fragments de diari, uns al costat dels altres com qui copia i enganxa d'aquí i d'allà indiscriminadament— un símptoma de la inexperiència sexual i textual de Marta; una prova de com n'està, d'allunyada, de les lletres d'amor d'Elisa, al voltant de les quals, recordem, «basteix una novel·la». En aquest context, i en una escriptora com Roredora —sempre a la recerca de la paraula justa—, l'ús d'aquesta expressió no sembla gens fortuïta.

14. La resposta que la seva petició obté és la següent: «Té; aquest vespre anirem al teatre amb Roger. Et convé distreure't: em penso que t'agradarà. —I va anar-se'n. En ésser a la porta es va girar—. Ah, d'això que m'has parlat avui, no m'en parlis més. T'ho agrairé» (p. 285).

Marta vol invertir els papers, ser autora (no lectora) i protagonista de la seva vida. És així com passa de patir la traïció a maquinari-ne una: el suïcidi. Com s'anuncia al mateix títol i a la primera línia del conte (p. 261), la carta és un darrer testament. La noia vol explicar la pròpia història, la veritat de la seva vida, i expressar la seva última voluntat. Les paraules que llega, però, no són per a Màrius (no pretén deixar-li cap penyora en forma de missiva, com va fer Elisa, per afegir a la col·lecció), sinó per al millor amic d'aquest, Roger, que s'ha enamorat d'ella:

Roger, quan rebreu aquest manuscrit i el paquet de cartes, jo ja seré morta. Les cartes les tornareu a Màrius: hi són totes. Digueu-li que té tot el menyspreu d'una noia de vint anys. No. No li ho digueu, prou que ho sentirà. Sé que aquestes cartes li cremaran les mans. És tot el que vull (p. 289).

La carta, doncs, esdevé l'instrument d'una maquinació per invertir —o per destruir totalment— la simbologia que té l'epistolari d'Elisa per a Màrius, i una resposta a tota la maquinació prèvia d'ell: continuar estimant l'altra en silenci, convertir Marta en la «substituta» d'Elisa.¹⁵ Si és així, aquest relat es podria incloure també en el segon dels grups: el de les traïcions maquinades.

Com a darrer apunt, fixem-nos en un personatge d'«Abans de morir» que no hem esmentat fins ara: Elvira, la majordoma. En un principi Marta la sent hostil, però a la llarga —en el moment que més pateix— troba en ella un punt de suport, algú que l'aconsella en la seva relació amb Màrius, en una funció molt semblant a la que tenen la castanyera Enriqueta per a Natàlia a *La plaça del Diamant* o la senyora Matilde per a Cecília a *El carrer de les Camèlies*. A més d'aquesta figura consellera, una altra connexió del conte amb la història de Colometa la trobem en el motiu dels coloms, un clar símbol d'opressió.

«Felicitat» és un conte més ambigu que els dos que acabem de comentar. La raó d'això és que el discurs és completament mental —per bé que qui ens el dona a conèixer és un narrador en tercera persona— i, per tant, algunes coses no són explícites, sinó tan sols insinuades. L'autora d'aquest discurs és Teresa, una noia jove i romàntica, enamorada feliçment del seu company, Jaume:

Si aquell noi pogués saber com l'estimava! Per tot. Perquè era tan bo, perquè sabia abraçar-la tendrament com si tingués por de trencar-la [...]. / Li vingueren ganes de besar-lo, de no deixar-lo dormir, de fer-lo rondinar fins que tingués tantes ganes de petons com ella tenia. Però la nit era alta i l'aire dolç i el braçilet brillava... A poc a poc perdé consciència i es va adormir (p. 68).

15. Màrius demana a Marta, una nit, que li digui «amor meu», paraules amb què Elisa es dirigia a ell (p. 269). D'altra banda, el viatge de noces de Màrius i Marta és a Itàlia, país arreu del qual l'advocat havia viatjat amb la seva amant (p. 288-289).

Al matí següent, però, en despertar-se, se sent «ben desgraciada» (68). Per a Carme Arnau, el que ocorre és que ha deixat d'estimar el seu company, vol deixar-lo, però no sap com fer-ho (1974, p. 108). Ara bé, si ens atenim al text, sembla que el cas és just el contrari. Teresa, a la nit tan desitjosa de besades, ha trobat a faltar les del matí, un símptoma inequívoc, per a ella, que tot ha canviat, que Jaume ja no l'estima: «És clar que era ridícul preocupar-se —i deia preocupar-se per evitar un mot més fort i per culpa del mot crear cercles i cercles de rancúnia— per un matí sense petons. Però els primers petons matinals havien estat sempre tan estimats...» (p. 69).

Aquesta absència de contacte, ella la interpreta com l'indici d'una traïció, en tant que conducta no esperada en el marc d'una relació afectiva i de confiança amb certs costums assumits. Tal percepció desencadena tot un corrent de pensaments tòxics: Teresa maquina la seva «contratraïció», sorgida, com ella mateixa deixa entreveure, de la rancúnia que sent. Planeja que deixarà Jaume, fugirà i començarà una nova vida; una reacció que es pot entendre fàcilment com a acte de defensa. Teresa necessita anticipar-se a la situació que tanta por li fa: la ruptura. El seu és un discurs que es vol avançar als fets, i no pot sinó estar presidit per les suposicions, la imaginació i, naturalment, la incertesa:

S'ha acabat, pensà. L'amor s'acaba. I s'acaba així, quietament. Com més tranquil l'imaginava sota la dutxa més creixia la seva ira. El deixaria. Ja es veia fent les maletes. I els detalls tenien tanta realitat, la seva imaginació els evocava tan vius, que gairebé sentia a les puntes dels dits la flonjor de la roba sedosa que desava recançosament, després de plegar-la, a la maleta massa petita perquè hi cabés tot. Oh, sí!, marxaria. Es veia al llindar. Sortiria de casa a punta de dia; baixaria l'escala sense fer soroll, gairebé de puntetes.

[...] Al carrer trobaria la pluja. No la pluja dels enamorats, sinó la dels qui la vida fa tristos a cops d'amarguesa, la que duu fang i fred, la pluja bruta que fa rondinar els pobres perquè els vestits i les sabates es fan malbé i fa estar malalts els nens que es mullen els peus quan van a l'escola. Pujaria al tren sense esma. Un tren amb els vidres bruts, amb milers de gotes acarrerades en regalims. Després seguiria el soroll de les rodes i el xiulet estrident. *Fi* (p. 70-71).

Tot això, insistim, no ho pensa perquè el veritable desig d'ella sigui deixar Jaume, sinó perquè sent que s'ha perdut la màgia inicial, la «felicitat» de la relació (que és concentrada en el títol). Cal matisar, però, que no creu, en canvi, que ell la deixarà. El que la noia defuig completament, el que l'aterreix, és el manteniment d'una relació sense amor, sumida en la desafecció —el primer símptoma de la qual és la manca de petons matiners—. Llegim, si no, el fragment següent, en què posa de manifest que voldria fer córrer el temps cap enrere i que tot això que

li està ocorrent no passi mai. És, també, el moment en què arrenca a plorar i s'adona que tot plegat és un producte de la seva ment (la cursiva és nostra):

A la cambra de bany, ara, hi havia un gran silenci. Es devia posar la corbata, es devia pentinar. Aviat vindria. De pressa, de pressa, pensà: poder fer recular el temps, tornar enrere. Tornar a la caseta vora el mar de l'any passat. El cel, l'aigua, les palmeres, el foc vermell del sol, reflectit en els vidres del balcó a la posta [...].

Un esclat de sanglots i sospirs sotragà el llit [...]. «Teresa, què tens?» Ell estava al seu costat sorprès i indecís. Oh, poder aturar aquell plor, dominar-se... [...] No sabia què dir, ni comprenia. *Tornava a tenir-lo*. El tenia al seu costat amb tot el que hi havia en el mapa i més encara (p. 73).

Sentia que l'havia perdut per sempre, però torna a tenir-lo. És així com al final té lloc la reordenació de la realitat de la protagonista, que es convenç que tot el que ha estat pensant són «coses absurdes» (p. 74), producte de la ira:

Podria dir-li la veritat? [...] No podia dir res, sentia un gran repòs. Ell llençà el mapa a terra, l'abraçà com hauria abraçat una criatura. Ell, pensà, l'estimava de debò i mai no hauria pogut pensar les coses absurdes que ella a vegades pensava. Havien fet tant camí junts! Eren un de sol enmig de tota la gent.

I aquella noia plena d'ira, que volia agafar un tren, que volia fugir i baixar les escales d'amagat i precipitadament, es fonia. Se l'enduaia com a les bruixes el fum. Sortia per una xemeneia imaginària, el vent la prenia i la desfeia fins a no deixar-ne res. Arraulida hi havia una noia sense espines, sense exabruptes, una noia que es quedava, ignorant que tirànicament l'empresonaven quatre parets i un sostre de tendresa (p. 73-74).

Segons Carme Arnau, la darrera frase del text és reveladora de l'empresonament que suposa la relació en parella per a ella; tanmateix, aquesta és una afirmació del narrador,¹⁶ i no implica que Teresa ja no estimi Jaume o que hagi pensat de deixar-lo per voluntat pròpia. El conjunt del text ens suggereix, més aviat, que la veritable presó és la ment de la protagonista i el discurs autodestructiu a què dona lloc. Si Teresa és víctima d'algú, és d'ella mateixa.

«Tarda al cinema» i «Promesos» —dos relats tècnicament diferents, però amb certes similituds argumentals— presenten dues joves parelles «tristes» (Arnaú, 1974, p. 108); de fet, podrien ser ben bé la mateixa en un cas i en l'altre, més encara pel detall que en els dos textos el nom del noi és Ramon. En aquestes dues

16. Mentre que al llarg del text tenim un narrador que ens reproduïx els pensaments de la protagonista, en el darrer paràgraf Rodoreda es treu de la màniga un narrador que valora: té lloc un canvi de focalització.

narracions el desengany és, un cop més, de tipus sentimental, però no es pot atribuir únicament a la sospita de la infidelitat comesa per l'home, malgrat que s'hi conserva una petita referència. En el marc de la relació, novament les conductes del jove sorprenen i trenquen les expectatives de la noia —que sent el seu company distanciat—, i evidencien que la unió no va per bon camí. Com a resultat d'això, ella —i a «Promesos», en què el narrador és omniscient, podem inferir que també ell— sent desil·lusió i pessimisme envers el futur que tindran junts, si bé no es planteja la ruptura en cap moment. Tot plegat desemboca, doncs, en un desencís més general, de magnitud vital.

«Tarda al cinema», que pren forma d'entrada de diari personal, té com a autora figurada Caterina. La noia explica tot el que ha viscut al llarg d'un dia —diu-menge dos de juny— en què ha anat a veure una pel·lícula amb el seu promès. Com la protagonista d'«Abans de morir» amb la carta, Caterina escriu per desfogar-se, per expressar el seu punt de vista de tot allò ocorregut, si bé cap al final del text admet que no se n'acaba de sortir com voldria:¹⁷

Ara he llegit tot això que acabo d'escriure i veig que no és ben bé el que volia dir. Sempre em passa igual: explico coses que de moment em sembla que tenen importància i després m'adono que no en tenen gens. Per exemple, tot allò del fil blau que ahir a la nit no podia trobar. Després, qualsevol que llegís aquest diari diria que penso que en Ramon no m'estima i jo crec que sí que m'estima encara que sembli que només pensa a comprar i vendre porqueries. Però encara no és ben bé això el que voldria dir. El que voldria saber explicar és que, encara que gairebé sempre estigui trista, en el fons estic contenta. Si algú llegís això es faria un tip de riure (p. 79-80).

Enmig d'aquests sentiments confusos, la noia té quelcom clar: la sortida al cinema amb Ramon no ha estat la cita que desitjava. «Quan hem entrat ja estàvem desavinguts i mentre ell comprava les entrades jo tenia ganes de plorar. I tot ha vingut per una ruqueria, ja ho sé» (p. 77), lamenta al començament de l'escrit. Tot seguit, explica la successió de fets que han conduït a aquesta situació tensa. En primer lloc, quan Ramon ha arribat a recollir-la, malgrat que ella estava a punt per partir i s'havia posat «tres roses al cap i tot» (p. 77), ha entrat «com un boig i sense ni mirar-se la brusa i la faldilla, tanta feina que havia tingut a planxar-les, se n'ha anat de dret cap al pare» (p. 77) per parlar-li dels tràmits que els convé fer com a refugiats: «Sempre dius coses per molestar-lo, també. Ets molt pesat» (p. 78), li retreu Caterina.

Després d'aquesta desatenció inicial, ja de camí al cinema, Ramon li ha dei-

17. Recordem que en Caterina, la protagonista d'aquest relat, Rodoreda troba el personatge que li servirà per a crear la Colometa de *La plaça del Diamant* (Rodoreda, 1982, p. 11).

xat anar el braç en veure que venia en direcció contrària una altra noia, Roser: «Ell sempre em diu que amb la Roser només havien fet broma. Sí, sí, broma. Però m'ha deixat anar. Ella ha passat tibada, sense ni mirar-nos. Jo li he dit: —En lloc d'ésser jo sembla que sigui ella la teva promesa» (p. 78). Reapareix així la sospita del triangle amorós, tot i que en aquest cas l'espai que es dedica a tal recel és molt més reduït que a contes com «La sang» i «Abans de morir», i no és exclusivament per aquest motiu que la noia es desencana de la relació.

A part dels comportaments descortesos, a Caterina no li agrada que Ramon es dediqui al mercat negre:¹⁸ pateix constantment per si l' enxampen i, a més, l'ofici interfereix en el temps que passen junts, com s'entreveu en la darrera part de la seva crònica. A la mitja part de la pel·lícula, Ramon s'ha entretingut parlant amb un amic que li demanava «paquets de Camel i mitges Nylon» (p. 79), i la noia afegeix: «Per culpa del mercat negre no hem vist el començament i quan anàvem a seure tothom rondinava perquè amb les soles de fusta faig molta fressa encara que camini a poc a poc» (p. 79). Una estona més tard, ja desenfadada, ha demanat a Ramon que no se n'anés a buscar mercaderia la setmana següent, però ha vist la seva petició coartada per una senyora de les files de darrere que li ha manat callar amb un «Pst» (p. 79). Com Marta Coll quan demana a Màrius que es desfaci de les cartes d'Elisa («Abans de morir»), la protagonista veu que el seu desig decau de manera infructuosa, igual que li ocorre reiteradament a la noia de «Promeses».

Al final de la projecció, Caterina ha constatat que allunyada que es troba de l'ideal d'amor que voldria assolir, un ideal proper al de Teresa («Felicitat»): «Els de la pel·lícula sí que s'estimaven. Ja ho veig que nosaltres no ens estimem així. [...] A les pel·lícules sempre és molt bonic perquè si els que s'estimen són desgraciats, pateixes una mica perquè penses que tot anirà bé; però quan jo ho sóc no ho sé mai si tot anirà bé» (p. 79). Pateix pel futur i, tot i la incertesa i els dubtes que manifesta respecte de com expressar el que sent, amb una confessió contundent verbalitza la idea que més l'entristeix: «[...] penso que serem un parell de desgraciats. Però, mira...» (p. 80).

Com apunta Carme Gregori, en aquest conte l'anècdota —una sortida al cinema un diumenge qualsevol— «revela una visió del món» (2008, p. 13): un gest «resulta suficient per a descobrir un destí» (p. 13). Caterina, a partir de tot el que percep al llarg del dia que descriu, sospita quin és el seu, de destí, amb Ramon, i se sent víctima, resignada (per l'adversativa final) de la infeliç vida en parella que l'espera. No creu, a més, que aquesta infelicitat sigui seva únicament, sinó que entreveu el seu company en la mateixa tessitura.

18. Un altre personatge que es dedica a aquest negoci és el protagonista del conte «Un home sol», que segueix «Tarda al cinema» en el recull VDC. L'home podria ser perfectament Ramon, atès que l'acció té lloc als afores de París i Ramon i Caterina són, precisament, refugiats a França.

La indelicadesa del noi és encara més evident a la relació de «Promesos», i es mostra des de les primeres línies amb l'oblit de l'aniversari d'ella:

- Fa estona que no dius res. Què tens?
- Què tinc? No res. No tinc res.¹⁹
- Estàs tan preocupat que ni t'has recordat que avui és el meu aniversari. No et renyo, no... Però em feia tanta il·lusió tenir divuit anys! (p. 133).

L'itinerari de la parella, que ha sortit a passejar, té dues parades —una floristeria i un bar—. A l'aparador amb flors, ell s'hi deixa portar de mala gana, i malgrat que ella li ho demana, no n'hi compra un pom. El comentari del noi sobre la frescor passatgera de les flors es pot entendre metafòricament com un anunci del que passarà a la relació. De fet, podríem considerar que ja és marcida:

- Ja està?
- Què vols dir, «ja està»?
- Si ja te les has mirades prou.
- Jo?, no me'n cansaria mai [...].
- No sé què els trobes a les flors... Tot això... —va fer un gest amb el cap com si volgués fer caure una nosa que li acabessin de posar sobre els cabells— dura un dia. Si les deixessin aquí, a l'aparador, i passessis demà a aquesta hora, no te les miraries ni un segon. Anem?
- Espera't.
- Em moro de set.
- Saps què m'agradaria?
- Què?
- Que un dia em compressis flors, encara que només fos un pom molt petit.
- No veus que és una cosa passada de moda, això de les flors?... (p. 133-134).

Al bar, un cop asseguts, la noia aprofita per consultar-li si podrien estar quinze dies sense quedar, atès que ha d'estudiar per als exàmens. Abans de dir-li-ho ja sap que ell reaccionarà malament, com evidencia la seva cautela: «Saps?... Et voldria demanar una cosa... però sobretot no t'enfadis» (p. 135). Ell, distret, com al principi del relat, li fa repetir el que acaba de dir, i de nou —com amb el gust per les flors— es mostra intransigent:

19. La crida d'atenció d'un membre de la parella a l'altre i la resposta de la persona absent amb el mot «res» és una escena que es repeteix, de forma pràcticament idèntica, en diversos contes: «Promesos», «El gelat rosa», «En veu baixa» i «Estiu». Aquest fet, tot i que pugui semblar irrellevant, dona aire d'unitat als diàlegs en el marc de les relacions dona/home de VDC, i presenta una constant que és font de conflictes: la manca de comunicació.

—Et sap greu que hàgim d'estar quinze dies sense veure'ns?

—Per què no ens podem veure?

—Ja t'ho he dit: perquè perdem massa temps passejant i vindran els exàmens i...

La mirà recelós. Ella bevia, amb els llavis una mica enfora, per entre l'escuma blanca.

—Podem veure'ns com sempre. Per què busques excuses? Si és que no tens ganes de veure'm, ja m'ho pots dir clar.

—Ramon...! —suplicà amb els ulls plens d'angoixa (p. 136).

Lavors, Ramon fa una cosa que no havia fet mai: li demana el portamonedes, l'hi escorcolla i quan acaba li entrega el seu i li ordena que faci el mateix. La noia obeeix sense comprendre'n el perquè. Aquest intercanvi de carteres, complementat amb l'escena davant la floristeria, crea una dialèctica economia/emocions (diners/flors): «Una mica indecisa, va treure els bitllets, les targetes, les cartes que ella li havia escrit l'any passat [...]. / Tot traient els papers de la cartera sentia que ell s'anava calmant. Ho posà tot al seu lloc i la hi tornà somrient» (p. 137).

Acomplert el ritual, que podem interpretar com l'intent de refermar la confiança entre tots dos —si bé l'efectivitat en sigui qüestionable—, ell diu: «Ho farem sempre [...]. Entre tu i jo no hi ha d'haver cap secret. Mai. Serem com dos germans» (p. 137). Després d'aquesta inquietant comparació, surten del bar «una mica desplaçats, estranys» (p. 137-138). El conte es clou de la manera següent:

—I si quan faci anys que som casats t'enamores d'una altra?

—Calla...

Li estrenyè el braç tendrament i hauria plorat, perquè tot el paisatge, cases, arbres i carrers, li semblava fals i inútil (p. 138).

Si bé no queda explicitat quin dels dos és que «hauria plorat» —entenem que ella, encara que es pot intuir que Ramon també sent malestar—, no hi ha dubte que tots dos pressenten la insatisfactòria vida matrimonial que tindran, de manera molt semblant a com ho endevina Caterina a «Tarda al cinema» —i retrobarem aquest mateix sentiment en la jove parella d'«El gelat rosa», conte tractat en el punt 2.3—. Igualment, les dues noies tenen desitjos que no són correspostos pel noi —un amor de pel·lícula, les flors, el temps per estudiar...—, fins al punt que elles mateixes, com a subjectes, se senten ignorades per la parella.

Una i altra, a més, esbossen la sospita sobre l'eventual infidelitat del company. Tot i el caràcter anecdòtic d'aquestes suposicions, considerem que són, d'altra banda, la clau interpretativa dels dos textos, ja que tant un conte com l'altre es poden llegir com el prefaci d'altres relats de VDC en què trobem relacions matrimonials degradades i triangles amorosos, com ara «Estiu», «En veu baixa»

o «Començament». Curiosament, mentre que la sospita d'infidelitat és en tots els casos femenina, en els tres contes mencionats —en què es comet o es desitja cometre engany— la perspectiva és masculina.

El temps de la traïció i el temps del relat no coincideixen. Així, «Tarda al cinema» i «Promesos» representen, en l'arquitectura de l'obra que analitzem, l'«antesala» de la traïció, el preludi del fet consumat, i possibiliten una totalitat en què, en l'altre cap, també trobem enganys que han tingut lloc en el passat.

En un context totalment diferent, de nou a «Cop de lluna» trobem un personatge que es percep com a traït. Aquest relat és un dels més representatius, en el recull, de l'experiència de l'exili.²⁰

[El text] recrea l'estada d'un català exiliat, Pere Ferrer, al mas del pare Michel, enviat pel Grup de Treballadors, una de les entitats que es crearen durant l'època de l'ocupació alemanya de França per tal de socórrer les necessitats de la població agrícola, que havia perdut bona part de la mà d'obra jove (Cortès, 2000, p. 230).

D'aquesta manera, Rodoreda descriu «el que hauria pogut ser la vida d'Armand Obiols en una d'aquelles granges» (Casals, 1991, p. 110).

La narració, en tercera persona, es focalitza en l'experiència de Pere, però el personatge en què trobem el discurs paranoic, de sospita —i que coneixem a través de les seves intervencions— és el pare Michel. L'hostilitat que sent el francès envers tot el que l'envolta es posa de manifest, entre d'altres, quan, tot treballant, el granger insisteix a Pere perquè llenci una pedra per fer fugir un corb que hi ha sobre la tanca de l'hort. La mateixa nit, el vell desperta l'exiliat perquè —assegura— hi ha algú fora de la casa: «—Què hi fas aquí? Aixeca't. Hi ha algú foraster per aquí i hem d'anar a fer una batuda. [...] però no és amb bastons ni amb escopetes que els farem fugir, si és el que jo em penso... I, sobretot, no facis el valent» (p. 153).

Pere i el granger, aquest darrer excitat i armat amb una escopeta, recorren l'exterior sense trobar-hi res ni ningú d'estrany. A l'hort, però, un préssec madur cau a l'aigua, les granotes emmudeixen, es fa el silenci i, llegim, és com si s'instaurés una «nova dimensió» (p. 154). Tot seguit, Pere sent el tacte d'una teranyina:

Pere sentí que un fil de teranyina li creuava la cara. Sense voler-ho va agafar el braç del vell. La lluna havia desaparegut i el vell es va aturar en sec.
—Què hi ha?

20. Els contes protagonitzats per personatges a l'exili, com la mateixa Rodoreda quan els escrivia, són nombrosos a VDC: a més de «Cop de lluna», tenim els relats «Fil a l'agulla», «El mirall», «Tarda al cinema», «Nocturn» i «Mort de Lisa Sperling».

Pere li deixà anar el braç.
 —Res: una teranyina.
 —Què vols dir, una teranyina?
 —Vull dir això: una teranyina (p. 154).

Aquest element no és gens trivial: recordem que el tacte de teranyina és el mateix símbol amb què, a *Mirall trencat*²¹, es manifesta una presència espectral, com es fa explícit en el capítol «El fantasma de Maria»:

No tinc paraules, no puc dir què em passa, les meves paraules no són enlloc. Et fregaré la galta i et pensaràs que et toca una teranyina però si et frego la galta seguit seguit t'agafarà por... et farà sentir que algú et toca et giraràs miraràs miraràs i no veuràs ningú. Et farà por i voldria que m'estimessis... (Rodoreda, 1984, vol. 3, p. 256).

A «Cop de lluna», tot i que el vell no parla explícitament de fantasmes en cap moment, sí que esmenta la presència dels «anants i vinents de la nit» (p. 165), raó per la qual dorm amb l'escopeta carregada dintre del llit (p. 166). Pere, en sentir les asseveracions del granger, conclou que és boig i «carregat de manies» (p. 155):

—Si no em tens confiança —digué [el pare Michel] amb la veu excitada— no farem res. Potser et penses que em passejo per gust, o per no deixar-te dormir. Com vulguis. Ja veurem quina cara faràs si el topes. —S'anava irritant—. He tancat Marcel [el gos] a la casa perquè no ens destorbés i perquè no tingués por. Ell els sent d'una hora lluny. [...] Potser avui m'he equivocat i no hi ha ningú. I què? Més val així. Creu-me. No hi ha ningú, veus? [...] Digues-m'ho d'una vegada que no hi ha ningú!
 —Qui voleu que hi hagi? Em sembla que esteu carregat de manies. No hi ha ningú. Que no ho veieu? (p. 154-155).

Després de fer la guàrdia nocturna, i un cop tornen a la casa, el vell decideix explicar-li que el que busquen els qui envolten el mas —i la presència dels quals, es dona a entendre, havia revelat el corb a la tarda— són unes monedes d'or que té amagades. Que les robin i li facin mal és la traïció que tem, una traïció essencialment material, no sentimental, per tant ben diferent de les que hem vist fins ara. El pare Michel afegeix que tot plegat va començar quan un dia, de sobte, va començar a veure una flama blava a la nit —la lluna, si ens atenim al títol del relat—. Aquest va ser el principi dels seus mals:

21. La novel·la va néixer com un conte, precisament. Així ho explica l'autora al pròleg (Rodoreda, 1984, vol. 3, p. 15).

Però l'endemà que havia vist la flama blava tot m'anava malament: o se'm moria una gallina, sense estar malalta, o una vaca m'agafava la malura... Aleshores tenia tres vaques i se'm van morir totes així: d'un cop de llum blava als meus ulls. Les cabres se'm gamaven. Un dia se'm va encendre la xemeneia i encara no sé com; per això mai més no hi he fet foc. Però aleshores només la veia jo. Una matinada la dona em va clavar les ungles al braç: jo dormia. «No veus res?», em va dir tremolant com una fulla petita. «¿No veus una cosa blava que va i ve sense parar?» Jo ja feia molt de temps que la veia, però no li n'havia parlat mai... Ja no va fer res més de bo. Es va anar decandint... Quan va ser morta la vaig amagar i es van endur la caixa i la terra. La vaig ben acotxar. La flama no ha tornat més. Ara venen ells: es passegen, busquen... (p. 157-158).

Sens dubte, el discurs del vell és obscur i torbador. Hi ha, però, una altra dada cabdal a ressaltar: en morir la seva dona, va emplenar el taüt de terra abans que se l'emportessin: «[...] ella es va quedar a fer-me companyia, que bé prou que ho necessitava» (p. 156). Aquesta informació ens permet associar el tacte de teranyina amb el fantasma de la difunta esposa.

Pere, tanmateix, pensa que el granger delira, i no fa cas de res del que diu. L'endemà, s'adona que el pare Michel el comença a mirar amb desconfiança: sospita que el treballador li robarà les monedes d'or que li ha ensenyat la nit abans, i li fa saber que les ha canviat de lloc. Pere passa així d'aliat a traïdor en potència: la relació entre el francès i ell es tensa cada vegada més amb les exigències creixents del primer, fins al punt que Pere, fart i irat, l'ataca amb una força i la hi clava al peu.

L'agressió no és pas una traïció planejada, sinó fruit de l'impuls: un altre «cop de lluna», a la qual es fan referències constants en el text. Té lloc en el moment que el pare Michel li ordena escombrar, una indicació que Nichols interpreta des d'una perspectiva de gènere. Segons l'estudiosa, en aquest conte testimoniem l'intent del granger de substituir, amb Pere, l'esposa desapareguda —de manera semblant, podríem afegir, a com Marta Coll havia de substituir Elisa a «Abans de morir»—. Pere, que suporta la duresa de les feines del camp, es rebel·la en canvi en el moment que el propietari del mas li ordena una tasca «femenina» com és escombrar:

Pere, the Catalan cook indentured to a half-mad French farmer in «Cop de lluna», is slowly ground down to fit the needs of his keeper; eventually, he replaces the old man's wife. Pere attempts to rebel only once [...] when «el pare Michel» interrupts his reveries about the past to ask him to do the sweeping [...] «women's work.» Immediately after the attack, the text blacks out momentarily, and when it comes to (its senses), Pere is tending solicitously to Father Michel's wounds. The irruption of the past —of the masculine— is over, and Pere accepts his new role submissively; he goes out to feed the

barnyard animals and feels «una estranya sensació de llibertat, com un vertigen» (104); perfectly alienated, he grabs the broom and begins to sweep (Nichols, 1986, p. 409).

El conte es tanca així: Pere accepta escombrar —assumint l'alienació a què el sotmet el vell— i el pare Michel, per la seva banda, continua amb l'actitud paranoica i hostil, com evidencia la darrera intervenció, en què fa saber a l'altre que sospita que li roba els ous de les gallines: «No toquis els ous, sents? D'ençà que ets aquí escassegen, i ja em penso de què ve... Que no t'hi vegi rodar massa, prop de les gallines!» (p. 168).

Barbara Łuczak assenyala que l'alienació de Pere es pot entendre «com una metàfora de la situació dels refugiats catalans a l'altra banda del Pirineu» (Łuczak 2008: 129). Per això mateix, afegeix, el relat acaba amb el desconcert que experimenta el protagonista davant les lleis incomprensibles —els elements fantàstics com ara el corb o les flames— d'aquesta nova realitat: «No ho acabo d'entendre —murmurà—, quin món!» (p. 168).

A la llum de tot això, podem concloure que «Cop de lluna» presenta un tipus de sospita radicalment diferent de les que havíem vist fins ara: la d'una traïció material (el robatori de les monedes d'or o dels ous) i de l'existència d'un traïdor incorpori (la flama blava o els anants i vinents de la nit), si bé el granger també sospita de Pere. En el text, inquietant pel seu misteri gòtic —res no ens confirma ni desmenteix si el vell és boig o no, si el que diu és cert—, Rodoreda assaja el fantàstic de *La meva Cristina i altres contes*. També hi avança l'ús del tacte de teranyina com a senyal de la presència d'un fantasma, tot i que en la bibliografia crítica no hem trobat una lectura específica d'aquesta coincidència de recursos.

«Gallines de Guinea», escrit l'any 1948, completa aquest primer grup de relats de traïcions sospitades. Cal posar en relleu, però, que a diferència dels altres cinc, en aquest text la traïció és totalment imprevista: no hi ha cap senyal que la faci pressentir al protagonista —Quimet, un nen que acaba de mudar-se de casa—. L'acció arrenca quan, després de passar la primera nit al pis nou, el minyó baixa a la plaça i observa l'entorn, que li és estrany. Igual que Pere al mas del pare Michel, se sent «una mica foraster» (p. 46) al lloc.

Es fixa en la gent que passa, però sobretot en els animals que són transportats:

D'una banda del cabàs sortia el cap d'un conill. Quedà embadalit. Oh, aquelles orelles tan llargues i el morret desficiós i rosat, amb els bigotis llargs per estirar... [...] A la caixa del cim, barrejada amb gallines, una oca blanca, oriental, amb el bec d'un groc esclatant i els ulls negres com agulles de picar, estirava un coll llarguíssim.

Si fos meva, pensà Quimet, li lligaria un cordill a la pota i la trauria a passejar. Li diria «Avellaneta».

[...] Li semblà que l'oca s'havia adonat d'ell i que aquells ullets inexpressius el miraven (p. 46-47).

Instintivament, seguint l'home que porta les caixes d'aviram, Quimet s'endinsa al mercat, en una mena de davallament als inferns que enterrarà per sempre la seva ingenuïtat. Quan arriba davant d'una filera de gallines penjades del coll amb un cordill, agonitzants, que baten les ales desesperadament abans d'acabar d'ofegar-se, el nen queda «petrificat» (p. 47). En contrast amb la tendresa que sent, «s'adona del tracte despietat dels homes envers els animals» (Arnau, 1974, p. 50), la qual cosa és tot un desengany.

Aquesta traïció per part del món dels adults,²² desconegut i aliè fins llavors, es pot considerar de tipus moral. No es concreta en una pèrdua material —com a «Cop de lluna»— o en desafecció en el marc de la relació de parella —com en les altres cinc narracions analitzades—, sinó en l'acabament sobtat de l'anomenat «mite de la infantesa» rodooredià, un temps de felicitat i inconsciència. De fet, podem identificar, gairebé a l'incipit, un avenç d'aquest canvi d'etapa en forma de somni:²³ «Havia somiat que un noi més gran que ell menjava una presa de xocolata i que es tornava negre a poc a poc» (p. 45).

El fragment més revelador d'aquesta escissió, però, és el del final de la narració, després que Quimet pugi corrent a casa, s'abraci a les faldilles de la mare i comenci a plorar «en sanglots violents» (p. 50):

Plorava sorollosament amb la boca oberta i amb els ulls plens d'arrugues de tan tancats.

—Però què tens? T'han pegat? Què et passa?

Ell feia que no amb el cap a cada pregunta i no parava de plorar. Abocava tota la pena, tot el dolor emmagatzemat. Un cop la crisi apaivagada, amb el pit encara sotragat per les deixalles dels plors, digué, com si tot d'una s'hagués fet més gran:

—Estic més trist... (p. 50).

Per a Martínez (1998: 481), els punts suspensius de la darrera intervenció tenen la funció de «ressaltar el nou estadi en la vida del protagonista» després de la

22. No és sobrer puntualitzar que Quimet no és l'únic que troba cruel el sacrifici de les gallines: «Sembla mentida que es pugui ésser tan criminal —digué una vella que passava, a la seva companya geperuda i apergaminada. Miraven la venedora indignades, com si fos un botxí—. Penjar aquestes pobres bestioles...» (p. 49).

23. La «interacció» realitat/somni (Campillo, 1981, p. 130) és, a més de recurrent, molt productiva interpretativament en tota l'escriptura de Mercè Rodoreda.

crisi que representa la imatge de les gallines de guinea penjades. La frase final, destaca l'estudiosa, «té un efecte de trencament [...] amb la resta del relat, ja que és l'única que pronuncia el protagonista», que adquireix veu pròpia només un cop ha assolit la vida adulta «a través d'un dolor violent que es transforma en tristesa» (p. 481). Per tot plegat, més enllà de la imprevisibilitat de la traïció o del fet que qui traeix no sigui una persona, sinó quelcom més abstracte —un grup d'edat—,²⁴ considerem que «Gallines de Guinea» pot llegir-se com un conte de desengany més, en què la desil·lusió viscuda canvia irreversiblement la sensibilitat del personatge cap al món.

Presentem tot seguit una taula que sintetitza el que hem desglossat al llarg de l'apartat:

<i>Conte</i>	<i>Subjecte de la sospita</i>	<i>Traïció sospitada</i>	<i>Senyals</i>
«La sang»	Dona madura, menopàusica.	S'ha fet vella i el marit, que ja no l'estima, s'ha fixat en una noia més jove amb qui treballa.	El marit i la noia tornen junts de la feina cada dia. Comportament ambigu del marit (escena a la platja, escena de la finestra, etc.).
«Abans de morir»	Marta Coll, jove estudiant de pintura.	Màrius, el seu marit, continua enamorat d'un antic amor, Elisa, de qui guarda totes les cartes. El que ha volgut fer casant-se amb Marta és substituir l'amant.	Troballa de les cartes d'Elisa a la cartera de Màrius. Negativa de Màrius a desfer-se'n. Comportament ambigu de Màrius: brusquedat i ús emfàtic d'alguns mots amorosos.
«Felicitat»	Teresa, noia jove i romàntica.	Com que Jaume, el seu company, ja no l'estima, no es comporta igual que abans amb ella. La relació ha canviat.	Manca de petons al matí.

24. La contraposició del món infantil al món adult en la dinàmica d'una traïció també té lloc, en sentit invers —això és, són els nens qui senten que traeixen «els grans»—, en un altre relat de VDC, «El bany».

<i>Conte</i>	<i>Subjecte de la sospita</i>	<i>Traïció sospitada</i>	<i>Senyals</i>
«Tarda al cinema»	Caterina, noia jove.	Ella i Ramon es casaran, però seran «un parell de desgraciats».	Comportament descortès de Ramon (quan arriba a casa de Caterina per recollir-la, quan topen amb Roser pel carrer...).
			Comparació de la relació de Caterina amb Ramon amb les històries d'amor del cinema.
«Promesos»	Parella de promesos (Ramon Esplà i noia sense nom).	Es casaran, però no seran feliços junts. Potser ell s'enamorarà d'una altra noia al cap d'uns anys.	Comportament descortès de Ramon (està absent, no presta atenció a la noia, no recorda que és el seu aniversari, no respecta el seu temps ni la seva privacitat, etc.).
«Cop de lluna»	Pare Michel, granger francès.	El mas és assetjat per un malefici lunar que comporta pèrdues: la mort sobtada d'alguns animals, la mort de l'esposa, el possible robatori de les monedes d'or...	Presència del corb. Visió de la flama blava.
«Gallines de Guinea»	Quimet, nen.	—	(Res no fa preveure a Quimet la crueltat del món dels adults cap als animals).

En vista de tot plegat, considerem que la percepció de traïció en el recull VDC es tradueix en una sensació de desorientació i incomprensió del món, una contradicció de la veritat pròpia i un canvi d'identitat. Vegem-ho més clarament cas per cas.

A «Gallines de Guinea», el nen protagonista se sent foraster al barri on la família s'acaba de mudar. Entrar al mercat és com entrar, a tall de sinècdoque espacial, en aquest nou món. Allà dins, després de contemplar una escena impactant, Quimet deixa de ser el minyó entremaliat que era per fer-se «més gran» (p. 50). La visió de les gallines penjades produeix una escissió sobtada entre qui era abans d'endinsar-s'hi i qui és després, com el canvi de dimensió que percep Pere a l'hort del mas a «Cop de lluna».

En aquest altre conte, l'exili de Pere és alhora territorial i psicològic: el català no comprèn el nou entorn d'elements suposadament fantàstics en el qual se'l vol

desalienar, així que no *veu* res estrany, però —amb un sentit menys intel·lectual que la vista— sí que *sent* alguna cosa, un tacte de teranyina. També el pare Michel sembla perdut, si bé per raons contràries: les seves obsessions el porten a *veure molt més enllà* de la frontera de la realitat material. Tanmateix, després d'un intent de rebel·lió, Pere cedeix a les demandes del vell, fet que podem interpretar com el triomf de la paranoia sobre l'escepticisme.

A «Promeses», la noia tampoc no entén les intencions del seu company quan ell li demana el portamonedes i, al seu torn, li entrega el seu perquè miri tot el que hi ha a dins, igual que ell no comprèn el gust d'ella per les flors ni la petició de temps per estudiar (totes les peticions que fa la jove són debades). L'intercanvi de portamonedes els produeix una sensació d'estranyesa i desplaçament. Caterina («Tarda al cinema»), exiliada en un país estranger, també se sent confusa envers els propis sentiments i escriu per canalitzar-los, tot i que sense reeixir. Pronostica que Ramon i ella es convertiran en un parell de desgraciats.

«Tarda al cinema» no és l'única narració del grup en forma de diari personal. Marta Coll, a «Abans de morir», escriu una carta-diari per explicar-se a si mateixa la pròpia història, explicar «[...] tot el que m'ha obligat a no poder viure» (p. 261). Ho necessita, atès que els dos darrers anys —des que es va casar amb l'advocat Màrius Roig— s'ha deixat anar fins al punt de no reconèixer-se: no sap què fa a casa de Màrius, gelosa, trista i sola, mancada d'autoritat i vida pròpia. A més a més, tant Pere («Cop de lluna») com Marta són personatges que coincideixen en el fet que es troben al costat d'algú que els vol fer substituir una altra persona.

Com Pere a l'exili, la protagonista de «La sang» tampoc no entén allò que ocorre al seu voltant, allò que detecta —la noia de l'altra banda de la finestra és un somni, una visió?— en el nou món cruelment monòton en què la menopausa l'ha endinsat. La recuperació de la relació amb el pare a través del retrat suposa un cert retrobament d'un ancoratge, d'una identitat, i la lluita contra el sentiment de soledat.

També sola, amb els seus pensaments, es troba Teresa de «Felicitat», que, davant de la incapacitat de saber què pensa el seu company, Jaume —com Marta no sap del cert què pensa Màrius—, elabora compulsivament un autodiscurs (un *stream of consciousness* de «coses absurdes»?) fins al punt d'esclatar en plors. Al final, el narrador ens fa saber que es troba tirànicament «empresonada», tot i que ella ho desconeix. Per tant, la noia no hi *veu* clar, fet que ens fa pensar que el que la reté és la pròpia ment.

Com a apunt conclusiu, queda afegir que la sensació de traïció, en el recull, és predominantment femenina. Totes aquestes dones que hem analitzat comparteixen el malestar i la incertesa, i els seus (en)raonaments són una conseqüència natural d'aquesta inquietud. D'altra banda, a VDC, bona part dels relats que narren la sospita d'una traïció no aporten fets a què agafar-se, només paraules; tant

és així que en diversos exemples d'aquest grup —«La sang», «Abans de morir», «Tarda al cinema»— es tematitza l'acte de narrar (Carbonell, 1999, p. 108).

2.2. TRAÏCIONS MAQUINADES

Els set contes que hem agrupat sota aquest epígraf presenten personatges que tramen una traïció, tot i que de naturalesa molt diversa: un assassinat, en dos casos; una infidelitat sentimental en uns altres dos; una malifeta infantil, i finalment, de manera més abstracta, trobem dos exemples d'engany, d'ocultació de la veritat envers l'altre. Indistintament que acabin o no duent a la pràctica el que planegen, tots els protagonistes maquinadors de VDC són psicològicament complexos i seria inadequat aplicar-los l'etiqueta de «personatge botxí» indiscriminadament. La seva traïció, per contra, només es pot entendre en el marc d'una situació en què se senten, també, víctimes.

Les dues figures que més clarament encaixen en aquest binomi de traïdor/traït són els protagonistes d'«Un home sol» i «Fil a l'agulla». Hem volgut tractar aquests dos contes en primer lloc per la proximitat temàtica dels seus discursos als del primer grup, en què hem vist personatges que es perceben com a víctimes. Tot seguit, analitzarem la maquinació d'una traïció amorosa a «Començament» i «Estiu» i la trapelleria de Mercè i Felipet a «El bany». Clourem la secció amb l'estudi de «Nocturn» i «Darrers moments», dos relats que orbiten entorn de la mentida i la dissimulació dels sentiments.

A «Un home sol», el discurs del personatge és una reflexió mental no pronunciada, i el narrador en tercera persona ens el dona a conèixer alternant l'estil directe amb l'estil indirecte. El protagonista és un home que arriba a una casa solitària situada als afores de París, lloc on l'ha citat el cap del negoci de mercat negre en què treballa²⁵. Quan hi entra, encara no hi ha ningú i l'home, que està molt nerviós, revisa tota la casa. Mira de calmar-se, però la inquietud manté els seus sentits desperts i fa que qualsevol soroll li sembli sospitos:

Per què s'havia de preocupar tant si les mans li tremolaven i per què havien de ser tan molles de suor? Tot d'una es redreçà. Darrera seu, contra la paret, li havia semblat sentir lliscar un cos feixuc. «Qui és?» Passaren uns quants minuts i no sentí res més. «Contesta o disparo.» Escoltava amb els sentits tensos, sense respirar. Amb el cor encara paralitzat encengué la bombeta i resseguí la cambra amb els ulls. No res. [...] Tornà a escoltar. Ara? Havien obert la porta del jardí, n'estava segur [...]. / No, encara no era ell: una mica de vent potser o un soroll insignificant engrandit per aquella caixa de soledat (p. 88-89).

25. Recordem les esmentades similituds d'aquest personatge amb Ramon, de «Tarda al cinema» (vid. p. 34, n. 18).

La raó d'aquesta actitud vigilant i paranoica és que ha decidit que assassinarà el cap, que odia, per quedar-se amb el negoci. «Un acte, pensà, he vingut a realitzar un acte» (p. 84), es diu a si mateix, i quan veu un ocell per la finestra que amb el bec ressegueix una ploma, pensa: «Liquida paràsits, com jo» (p. 85). Tanmateix, de moment no es *realitza cap acte*, sinó que el conte ens proporciona només sensacions, idees i prediccions. Mentre espera sol a la casa, l'home repassa el pla que ha tramet per matar l'«altre» (p. 86). La cursiva és de l'original:

S'aturà davant la porta de l'entrada. Era per allí que *l'altre* passaria. Potser el deixaria entrar. Amb prou feines si li diria hola. L'altre, com si el preocupés molt, li diria: «Fa gaire que t'esperes?» Ho diria sense mirar-se'l, però allò que de seguida veuria seria l'ampolla. «Posa'm beure.» Ell no faria un pas. L'altre repetiria amb la veu tallant: «Posa'm beure.» Mentrestant, buscaria maquinalment per les butxaques papers que mai no sabia on havia posat. Com sempre. «T'he citat aquí perquè...» No li donaria temps d'acabar: amb sis bales el brodaria. L'una darrera de l'altra.

[...] Li desfiguraria la cara, li trauria el vestit i el deixaria nu sota dels arbres. Però ara, damunt del terreny i amb calma, ho considerava massa arriscat; sobretot li donaria massa feina. Seria molt millor endur-se'l amb el cotxe i estibar-lo una mica lluny. Se l'imaginava rodolant per un pendís entre un núvol de pols i un ròssec de pedres (p. 86-87).

Fa mesos que espera una ocasió com aquesta, i creu que «no aprofitar-la hauria estat fer l'imbècil» (p. 87). L'ansietat i l'espera, però, fan que en el corrent dels seus pensaments comencin a sorgir dubtes, fins al punt d'interposar-s'hi una gran pedra: la superstició. Com es mostra al fragment següent, l'home capgira del tot la situació quan, a mesura que recorda «fets, petits detalls» i velles escenes (p. 90), dedueix que és ell qui serà «suprimit» (p. 90):

Un pensament vingut d'un plec secret de la seva malfiança i que d'una estona ençà s'havia anat precisant com una nosa començà a turmentar-lo. Ben mirat, per què aquella cita? Era la primera vegada que el feia venir a la casa per parlar-li de coses importants. [...] Què volia dir aquella cita? [...] «Vine sol», li havia dit per telèfon. [...] Per a parlar-li confidencialment qualsevol racó de bar hauria bastat. Era ell el qui seria suprimit. I sense escrúpols (p. 89-90).

En aquest punt, el protagonista entén que s'ha deixat caure en «un parany» ben poc subtil i que morirà «com un idiota» (p. 91). És el moment en què s'inverteixen els papers i el personatge maquinador (botxí) esdevé, per convicció pròpia, personatge traït (víctima), amb la qual cosa també podríem incloure el conte en el primer grup d'aquest estudi. Alarmat per aquest capgirament —que no té fonament empíric, és un producte de la seva ment, tot i que podria tenir-hi la

raó—, decideix fugir immediatament del lloc. Quan surt de la casa, reflexiona un instant i dubta dels seus pensaments tal com en dubtava Teresa de «Felicitat»: «Potser la seva imaginació havia vestit una història absurda. No tenia res de concret, de tangible, per creure que havia estat atret en un parany» (p. 92).

Amb tot, el malestar que sent és massa gran per reconduir les seves idees, i finalment se'n va. Mentre torna cap a la ciutat per un altre camí —per no topa de cara amb el cotxe de l'altre—, transposa el seu estat d'ànim en el paisatge: «Els arbres desfilaven a banda i banda del cotxe a tota velocitat. Semblava que fugissin» (p. 93). D'aquesta manera es tanca la història. En el conte, doncs, no arriba a *passar* res. Tot el que tenim són els pensaments de traïció, sospita i incertesa d'un home que es troba sol en una casa; *un home sol* —com indica el títol— amb les seves especulacions. No obstant això, són les seves reflexions, i no cap succés aliè, el que determina la seva conducta i les seves decisions.

Bona part de la trama de «Fil a l'agulla» també es concentra en els pensaments de la protagonista, Maria Lluïsa, una cosidora exiliada a França que es posa a treballar una nit en una camisa de núvia. Estima el seu ofici perquè mentre les mans li fan la feina soles, ella pot somiar (p. 26). I així, a mesura que teixeix amb les mans, també teixeix mentalment el seu discurs, una «història truculenta» (Arnau, 1998, p. 220).

La dona somia establir-se, tenir el seu propi taller —«Maria Lluïsa, modista de blanc»—: «Tindrè obreres a les meves ordres, faré models, el taller serà a nom meu i les clientes m'obsequiaran» (p. 26-27). A ella, que cus una peça per a núvia, la vida en matrimoni no la crida gens, amb la perspectiva de «[f]er menjar un home, rentar la roba d'un home, haver de suportar un home de dia i de nit... perquè quan siguis vella es miri una noia jove...» (p. 27). Una convicció que recorda la història de «La sang», que en el recull és immediatament precedent a aquesta.

La maquinació de Maria Lluïsa comença a partir d'aquest punt. Pensa en el seu cosí capellà —amb qui creu que s'hauria pogut casar si no s'hagués fet sacerdot—, malalt d'un temps ençà. Si morís, li deixaria una bona herència, ja que ella s'ha encarregat de cuidar-lo sense fer saber als altres parents que es troba delicat de salut. Tanmateix, tot i que feble, el cosí per ara viu. A Maria Lluïsa se li ocorre que, per evitar que els diners de l'herència desapareguin entre cures i medicaments, podria assassinar-lo amb un augment progressiu de les gotes que pren. Vegem com pensa procedir:

Augmentar la dosi. A poc a poc. Ell ja estava molt feble i tothom el donava per perdut. Potser només viuria uns quants mesos... El doctor Simon feia anys i anys que la visitava: era un vellet ple de bonhomia, una mica absent, que només conservava uns quants clients antics. No veuria res. [...] Vint-i-cinc, tren-

ta, trenta-cinc gotes. En dos mesos es deuria acabar. Què faria per a estar-ne ben segura? Quan aniria a la farmàcia a comprar les gotes, esperaria una estona que no hi hagués ningú. Quan ja tindria l'ampolla, i hauria pagat, amb la mà al pom de la porta per sortir, es giraria: «Senyor Pons: aquest remei no deu pas ésser perillós, oi? Si un dia em descomptés no li deuria fer cap mal...» Ell potser diria: «Oh, sí, vagi amb compte: vint gotes justes.» Ho hauria de preguntar amb una gran naturalitat, potser amb una punta d'inquietud. «Més val saber-ho, oi?» [...] No sofriria gens. En el fons seria un bé per a ell. Se n'aniria de mica en mica. / [...] Si augmentava la quantitat de gotes massa de pressa, es podria descobrir tot. I potser el faria sofrir [...]. Vint-i-cinc, després trenta... (p. 31-33).

La planificació de l'assassinat del cosí és molt acurada, és «tan meticulosament pensat [...] com polidament són cosides les sedes i les randes», subratlla Neus Carbonell (1999, p. 101). Amb tot, aquest pla «pertany al reialme de la imaginació», de manera que «el discurs interposa una barrera que impedeix que els possibles judicis morals i ètics que condemnin el personatge puguin ser considerats com a pertinents» (p. 101). La protagonista és, doncs, alienada, desdoblada: tenim la cosidora que *pensa* una cosa i la cosidora que en *fa* una altra en un doble teixir.

Els pensaments de Maria Lluïsa, però, no es detenen aquí, continuen lliscant. Tampoc no prescindeix de cap detall a l'hora d'imaginar com serà la seva vida un cop executat el pla:

Es podria establir de seguida: un pis en un carrer cèntric, el Cors Clemencau, per exemple, cap a la Plaça Tourny. Saló amb dos balcons al carrer, mitja dotzena de butaques entapissades de domàs crem, un mirall amb el marc daurat i uns quants gravats vells de modes, emmarcats, repartits per les parets. Posaria el taller a la banda de darrera: a la galeria. Ben assolellat. «M'emportaré Simona, que és la que fa més bé el fistó, i Rosa, la millor brodadora.» S'emportaria les dues germanes indo-xineses, quietes com dos gatets, que es passaven hores i hores treballant sense badar boca i només alçaven el cap per somriure. A Madame Durand, no la voldria. Ja trobaria una bona planxadora; planxada rai! Quina cara faria Adrienne, en veure que les millors obreres la deixaven! Pelada com una rata. Cada any aniria a París a buscar models. Prendria primera classe, vagó llit, seients de vellut i el cendrer lluent clavat sota de la finestra. Cada temporada es faria fer unes targetes per enviar a les clientes, emmarcades amb tot de torterols cal·ligràfics i el seu nom en lletra anglesa, al mig. Perfumades. Les tancaria uns quants dies en una capsa encoixinada, i abans hi tiraria un rajolinet de perfum... (p. 32-33).

Les seves cavil·lacions constitueixen el centre del conte, de manera que ella n'és, metafòricament, l'autora, la doble de Rodoreda (Nichols, 1986, p. 411): un

paral·lelisme que es veu accentuat pel fet que l'escriptora es guanyà la vida cosint durant un temps, exiliada a França. D'altra banda, la imatge de la cosidora com a teixidora d'històries és una figura literària tradicional: en aquest cas, en la maquinació del crim i en la planificació de com invertir els recursos econòmics que li serien generats, esdevé «una confegidora de trames que teixeix possibles arguments per al seu propi futur» (Carbonell, 1999, p. 98).

Malgrat això, l'activitat imaginativa de la protagonista s'interromp de cop a la mitjanit, amb l'acabament del fil amb què cus:

Al rellotge de la Catedral sonaven dotze batallades. Obrí els ulls rodons, com si s'acabés de despertar. «Què pensava?»

Havia acabat el fil de l'agulla i hauria de tornar-la a enfilar. Badallà. Tot d'una, a mig badall, tingué consciència de tot allò que havia imaginat i es sentí corglaçada de basarda. Tancà la boca lentament i es fregà els ulls (p. 33).

Maria Lluïsa s'aixeca, s'emprova la camisa de núvia i es contempla davant el mirall. «Si m'hagués casat amb el meu cosí, m'hauria fet una camisa blanca, blanca. Com aquesta» (p. 34), pensa. De seguida els ulls se li entelen i passa la nit plorant, havent despertat del somni i trobant-se, de nou, amb una realitat en què no li és possible atènyer el desig d'independitzar-se. S'estableix així una dualitat «entre la riquesa de les seves fantasies i la pobresa del present», que és paral·lela a l'oposició «entre el món de luxe exterior per al qui cus i la seva situació d'estretor econòmica» (Carbonell, 1999, p. 99). Precisament per això és *mentre teixeix* que Maria Lluïsa dona tota la brida a la seva imaginació («És quan dormo que hi veig clar», diria Foix).

La cosidora se sent víctima de la situació de misèria en què viu, però en les seves cabòries pot ser botxí per una estona, prendre el control, imaginar com seria la seva existència si decidís dur a terme l'assassinat. La traïció és maquinada amb detall, però tot apunta que no s'arribarà a consumir.

A «Començament» reapareix la traïció amorosa que hem vist en diversos contes del punt anterior.²⁶ En aquest cas no en tenim la sospita, sinó la maquinació, que té lloc per part d'un home casat que, a l'inici del relat, espera el tramvia per tornar del despatx a casa per dinar. Observa unes taques de tinta als seus pantalons i, durant el trajecte, recorda la discussió que ha tingut al matí amb la mecanògrafa, que ha perdut set fitxes: «No hi ha res tan trist com haver de treballar amb imbècils» (p. 199), li ha etzibat. Dels nervis, ha fet anar el tinter enlaire amb un cop de mà.

En arribar a casa, la seva dona tot d'una percep —amb una capacitat que ha

26. La infidelitat és, de fet, el tipus de traïció més present en el recull —i de l'obra narrativa de Rodoreda en conjunt.

tingut sempre i que angoixa el marit, que «hauria volgut tenir una mica de vida secreta» (p. 201)— que li ocorre alguna cosa. Sembla, doncs, que encara que l'home pugni per conservar una certa intimitat, com a mínim dels seus pensaments, amb la muller no li és possible. Li explica la discussió que ha tingut amb la mecanògrafa i l'esposa —no ho pot ocultar— se n'alegra: «Li està bé. Perdre set fitxes!... Totes aquestes noies que treballen al costat d'homes és perquè busquen alguna cosa» (p. 202), respon. Tot seguit, li pregunta com es diu:

- Qui?
- Ella, la mecanògrafa.
- Ah, Freixes.
- No, vull dir el nom...
- Eulàlia o Elvira; no ho sé.
- I és molt jove?
- S'empassà la cullerada de sopa.
- Em sembla que sí.
- Què vols dir, «em sembla que sí»?... Bé es deu veure si és jove o no.
- Oh, ja saps que jo no m'hi fixo gaire (p. 202).

Sota l'aparença de diàleg intranscendent, aquest fragment és el que revela l'engany del protagonista. L'home sap perfectament com es diu l'empleada —Elvira—, i també que és molt jove i atractiva, cosa que fa que senti remordiments per haver-la reprès: «He estat un salvatge. Una noia tan jove... encara no deu tenir vint anys... no li ho havia de dir... té els cabells com seda... i quan riu... no li havia de dir res...» (p. 202-203). En fi: és amb ella, amb qui voldria tenir una relació.

Havent dinat, l'home es prepara per tornar cap al despatx. Decideix anar-hi a peu en lloc d'agafar el tramvia i, en sortir de casa, sembla que sigui una persona nova. «És curiós: tants anys que fa que passo per aquest carrer i avui em sembla nou» (p. 203), es diu. «Del cor li muntava una onada de joventut» (p. 203), fa saber el narrador, i descobrim la raó d'aquest estat d'ànim en conèixer el que es proposa fer el protagonista per disculpar-se amb Elvira. Són les darreres línies del conte:

Prop del despatx hi havia una botiga de flors. Després de pensar-s'hi una mica, vencent un deix de vergonya, entrà decidit a comprar un pom de roses petites, voltades de fulles verdes amb un viu de color d'aram [...].

A l'escala del despatx embolicà el pom amb un full de diari. Quan no el veuria ningú, llençaria les violetes, canviaria l'aigua i posaria les roses en el vas. I potser... Potser a mitja tarda li diria: «Elvira, vol que sortim junts aquest vespre?» I ja s'imaginava el color del cel i el perfum del capvespre (p. 203).

L'home enganya la seva dona: la decisió es pot entendre no només com a producte de l'atracció que sent per la mecanògrafa, sinó també com una resposta contundent a la impossibilitat de tenir secrets.²⁷ Es disposa a fer precisament allò que, sap, haurà de fer romandre ocult, com fa palès amb les mentides de la conversa citada més amunt. I de nou, com a «Un home sol» o «Fil a l'agulla», són les intencions, més que no pas l'acció (que no s'arriba a narrar: no sabem si finalment sortirà amb Elvira o no), les que signifiquen el text.

Amb grans similituds amb el que acabem de veure, el conte «Estiu» gira entorn de la callada evocació d'un home casat, de prop de quaranta anys, que s'ha fixat en una noia jove pel carrer, a qui ha seguit una estona i de qui recorda cada detall. El seu aire absent és motiu de retret per part de la seva dona, que en un punt de la conversa sembla que li endevini el pensament, ben igual que l'esposa de «Començament»:

—Jo no acabo mai la feina i tu... ¿Ja et recordes que la corda d'estendre la roba es va trencar i que s'ha de canviar la mosquitera del llit del nen? No, és clar. Tu no penses en res. Mirem el paisatge. El senyor mira el paisatge: no el destorbin. En comptes de badar valdria més que et preocupessis d'anar a buscar el teu fill. Aviat semblarà un perdulari.

—Ja és prou gran. Ja sap el camí de casa.

—Quan te l'haurà aixafat un automòbil ja veurem quina cara faràs.

¿On dintre volia que l'aixafés un automòbil si pel seu carrer no hi havia passat mai ni un carro? Semblà que ella li hagués endevinat el pensament:

—L'altre dia va anar sol fins al carrer de Wagner; i sense demanar-te permís, que jo sàpiga. Si no hi poses remei qualsevol dia te'l matarà un camió a la plaça de la Bonanova (p. 38).

Vertebra el text la dissonància entre el recolliment de l'home —que voldria estar sol i tranquil per poder rememorar la imatge de la tarda— i les constants crides d'atenció de la muller, que el retornen als problemes quotidians. Al final, el protagonista, irritat, li etziba: «Vols fer el favor de no marejar-me més?» (p. 39). La dona se'n va al llit i ell pot reprendre les seves cavil·lacions tot mirant el jardí des de la galeria: «Mai no havia sentit com aquella nit un desig tan precís» (p. 40).

Llavors, però, té lloc una nova interrupció. Arriba a casa el fill, a qui algun dia, creu el pare, li ocorrerà el mateix que a ell ara: «Quan ell i la seva dona serien vells, morts potser, el seu fill també ho sentiria, això. Quan ja seria casat i tindria fills, un dia, tot d'una, a l'estiu, en tornar de la feina, glatiria per una faldilla de seda damunt d'unes cames nues» (p. 40). La premonició de l'adulteri masculí en

27. La voluntat que no hi hagi secrets entre els dos membres de la parella és expressada pel noi del conte «Promesos» (p. 137). En tots dos casos sembla un ideal que incomoda, que genera malestar.

el marc d'un matrimoni infeliç, com quelcom que està destinat a ocórrer indefectiblement, recorda els pressentiments dels joves personatges de «Tarda al cinema» i «Promesos».

Cap al final del relat, l'home s'estira al llit, on jeu la dona, i pensa en la noia de la tarda, Carme: «Potser demà tornaria a veure-la...» (p. 41). Desconeixem què passarà i si aconseguirà acostar-s'hi i establir conversa. Com en l'anterior narració, no sabem si a la fi es produeix adulteri, perquè el text es construeix al voltant del flux de pensaments i no va més enllà. «Estiu», però, a diferència de «Començament», no es clou amb l'optimisme del marit envers la potencial aventura adúltera, sinó amb un fort sentiment de tristesa i insatisfacció vital: «Li vingué una gran pena. Sí, sí, una gran pena. Sense saber ben bé per què» (p. 41).

El següent conte que examinem, «El bany», és diferent de la majoria de relats de VDC, i probablement el més autobiogràfic de tots. El protagonitzen Mercè i Felipet, dos nens que duen a terme diverses malifetes en secret i que prenen consciència d'haver fet alguna cosa incorrecta. Així, com a conte *de* nens (no *per a* nens) que és, ens mostra la traïció, el que significa, des de la mirada de dos infants, tret que el distingeix dels que hem comentat fins ara. En el marc del recull VDC, constitueix —juntament amb «Gallines de Guinea»— la visió pueril de la traïció.

El relat s'inicia amb un misteri: la «sorpresa» que l'avi ha preparat a Mercè per celebrar la seva participació en una obra de teatre:

—Avi, què serà la sorpresa? [...] Hi haurà sorpresa?
—I grossa.

Estava tan preocupada per l'anunci de la sorpresa que a la meitat d'un acte sortí d'escena per les bambolines i després no es recordà que havia de tancar els ulls quan la treien de la caixa de cabals i la duïen en braços, asfixiada (p. 243).

En caure el teló, l'avi apareix amb una gran nina en braços que, de primer moment, no agrada gens a Mercè, malgrat que tothom diu que és preciosa. La bateja amb el nom de Ketty i, durant dies, és el centre d'atenció dels coneguts, si bé Mercè i el seu amic Felipet acaben per oblidar-la. L'explicació de la indiferència que senten per la joguina sembla tota una picada d'ullet als coneixedors de la predilecció de Rodoreda per la novel·la policíaca: «Era més apassionant jugar a lladres i policies, amagar-se sota de la tomaquera xinesa, enfil·lar-se als magraners amb les branques més fines plenes de punxes» (p. 244-245). I recordem, també, la creació de la novel·la *Crim*.

Un dia, Mercè i Felipet descobreixen una caixa de gasoses al jardí. La nena aconsegueix obrir-ne una, cada un fa un glop i tornen a tapar-la. Repeteixen

l'operació cada dia fins que l'avi, en una jornada de molta calor, va a buscar una gasosa i les troba totes «encetades i esbravades» (p. 245). Aquí tenim una primera malifeta. La segona té lloc el dia que Mercè roba un crisantem del jardí de la veïna, la senyora Borràs —un fet que sabem que va passar en la realitat de l'escriptora, tal com va explicar en moltes entrevistes (p. ex. Mohino, 2013, p. 168-169). La malifeta principal, però, arriba un dia gris en què els dos amics no saben a què jugar i decideixen banyar la nina després de molt temps de no fer-ne cas. La fiquen nua a la banyera, en remull, conscients que el que fan no està bé, com demostra el seu sobresalt davant l'avís de la mare per berenar, que també sospita que n'estan fent alguna:

- Què feu? —cridà la mare de Mercè des de la cuina. Es sobresaltaren.
- Juguem! —digué Mercè amb un gran crit.
- Juguem! —repetí Felipet com un eco.
- Voleu dir que no en feu alguna, tan quiets? (p. 246).

En ser cridats, deixen la nina a la banyera i se n'obliden. L'endemà, després d'una nit de tempesta, la retroben tota feta malbé:

La carn rosada i pulcra era plena d'esberles: com nafres purulentes, el car-tó gris fosc apareixia. Només la cara de porcellana romania intacta, indiferent, amb els llavis entreoberts per un somriure i les galtes lleument rosades.

Quan va agafar-la li caigué la perruca.

—Calba...

—...com un meló —digué Felipet, consternat, però sense poder evitar un cert somriure.

Fou tot el que digueren davant d'aquell desastre (p. 247).

Ambdós nens són conscients que «els grans», si s'adonen del que ha passat —que les criatures qualifiquen de «desastre»; n'és un de debò, per a ells—, s'enfadaran i els castigaran, així que decideixen no dir res i amagar la nina sota el llit de Mercè. Ketty —i el seu estat lamentable— es converteix en el secret dels dos infants, que s'entristeixen i l'estimen com no ho havien fet abans:

Quan es ficava al llit Mercè pensava en la nina. Tan poc que se l'havia estimada i ara no podia viure sense ella. Esperava que la casa fos ben silenciosa, que tothom dormís; encenia el llum i s'arrupia ran del llit. «Se m'ha mort.» Li acariciava una galta amb la cara apesurada.

—Què fas tanta estona amb el llum encès? —cridà una nit la seva mare que dormia a la cambra del costat.

—Pipí.

Es ficà al llit d'un bot i apagà el llum. Tremolava.

De dies, la nina rebia la visita de Felipet. Mercè l'acompanyava a veure-la. Al bell mig d'un joc violent o d'una lectura de contes, el seu record es dreçava feroç i l'anaven a mirar. L'estiraven per un braç o per una cama i miraven silenciosos aquell manyoc de cartó deformat.

Fins que un dia se'ls descobrí i els *grans* armaren un gran bullit (p. 248).

Aquest és el final del conte. La descoberta del secret dels nens, encara que no sembli greu si la comparem a la d'un crim o un adulteri, provoca un autèntic daltabaix als ulls infantils. Des del seu prisma, ells també han comès, simbòlicament, un «assassinat», per bé que l'expressió referint-se a la nina no sigui «l'he matat», sinó, com vèiem en el darrer fragment, «se m'ha mort». La consciència de culpa es manifesta en el secretisme que segueix el bany de la nina: Felipet i Mercè esdevenen còmplices d'una acció que volen mantenir oculta i que, ho saben, tindrà males conseqüències si «els grans» la descobreixen. Aquesta malifeta —que, en som testimonis, és una més en una llarga llista de trapelleries— és, doncs, la seva entranyable «traïció».

El títol del relat següent, «Nocturn», no només guarda relació amb la franja horària de l'acció —en plena nit—, sinó que fa referència a la naturalesa musical del text. Com la peça que existeix (*ex-sistere*) mentre sona, la història es desenvolupa entre dos silencis: arrenca amb el «plany dolorós» (p. 207) d'una dona madura que es posa de part i acaba amb un camió que s'emporta el seu marit —que ha sortit a cridar el metge— i que, fent «un gran terrabastall», desapareix «per sempre carrer enllà, engolit per la nit i pel silenci» (p. 217). En l'endemig, els múltiples sorolls de l'escena són objecte de descripció, i a tall de leitmotiv wagnerià l'home es va repetint, per tranquil·litzar els nervis: «Ordre, ordre, ordre.»

La maquinació es fa present, en aquest conte, des d'un vessant academicofilosòfic: el text conté una breu dissertació sobre els perjudicis de la veritat en l'àmbit de les relacions humanes. L'autor de tal reflexió és el personatge masculí, un antic professor de geografia que actualment viu refugiat, com a «Rotsparier» (p. 215), a París amb la muller. Treballa d'eixugaplots en un restaurant, però en el seu temps lliure es consagra a la labor intel·lectual:

«Conseqüències nefastes de la voluntat d'ésser verídica», era el títol primitiu del llibre. Però havia optat per l'altre. La veritat com a dissolvent de totes les relacions humanes; la veritat com a negació de tots els valors autèntics; la salvació per la dissimulació sistematitzada, aplicada amb un esperit radical, es podia transformar en veritat, que l'home podia esdevenir verídica a través de la mentida d'una manera més real que no pas a través de la sinceritat. Idees encara una mica confuses però que progressaven tanmateix: «Ordre, ordre, ordre.» Aquell estudi prolix l'havia menat a un altre: «Vers la llibertat per la dissimulació»: simulo, *ergo* sóc lliure. Era el punt de partida de la seva tesi (p. 208-209).

Aquesta obra científica és, per al personatge, una altra mena de descendència; ben significativament, l'home hi medita quan «desembarassa» la taula de llibres i papers. La seva dona està a punt de donar a llum un quart i tardà fill —«A la nostra edat...», balbucejia (p. 208)—; dels altres tres, pel que sabem, l'exprofessor no se'n sent tan orgullós com del llibre: «l'un, falangista a Madrid; un altre, exiliat a Mèxic; una filla seduïda per un oficial italià, a Reggio —“les meves contradiccions interiors fetes carn”, solia pensar» (p. 208)—.

L'assaig que escriu, d'altra banda, és directament inspirat pel pensament de Nietzsche. El filòsof, a *Sobre veritat i mentida en sentit extramoral*, contraposa la impostada veracitat de l'home racional (la qual és equivalent de la falsedat convencional, comunament acceptada com a certesa) a l'espontaneïtat antiintellectual de l'home intuïtiu, que viu al marge de la «veritat moral» establerta per la societat. Així mateix, l'investigador de «Nocturn», tot i que voldria esdevenir un heroi apol·lini («Ordre, ordre, ordre»), reconeix que és un ésser ple de contradiccions que, al llarg de tota la seva vida, s'ha deixat portar «com una branca morta» (p. 212). Davant de la urgència mèdica que s'esdevé en plena obscuritat —donar a llum—, el descobrim incapaç d'actuar amb destresa, i al final de la narració ceix a la pulsio intuïtiva, al «somni de la raó».

Forçat per l'avaria del telèfon de ca l'adroguer, entra en un prostíbul —l'únic lloc del barri on pot trobar des d'on trucar—, coneix un soldat alemany amb qui s'emborratxa i acaba arrestat per la policia, la representant del sistema de «lleis, privilegis, subordinacions i delimitacions» de què parla Nietzsche en el text referit.

«*Madame...* el telèfon...», murmurà amb una veu tota prima com de suplicant. Però la minyona ja s'havia fet fonedissa. Un altre brindis li paralitzà la decisió. *Pròsit*. No sabia com correspondre a les infinites atencions d'aquell soldat. Però comprenia que havia de decidir-se, que era indispensable trobar un telèfon, fer-lo sonar, despertar un metge, pregar-lo, comminar-lo... Una dolça escalforeta que se li havia instal·lat a la zona dels pòmuls començà a escampar-se-li per tot el cos: devia haver-se-li esmunyit fins a la regió obscura de la voluntat [...]. Buidà una altra copa amb un gest brusc. [...] Tot era cotó fluix: les cadires, el terra, les parets; tot núvols, tot boires. «Ordre, ordre, or...» [...] / Ni temps tingueren d'adonar-se'n. Dos gendarmes amb la placa de llautó al pit, capçats d'acer, emergiren talment del no-res, al mig de la sala: com dues torres. «Feldgendarmerie!» (p. 214-217).

La disbauxa dionisiàca és reprimida per l'imperi de l'ordre i la raó, i l'home és exiliat del món,²⁸ segurament reclòs en alguna presó o centre d'internament de

28. Crida l'atenció, i no sembla gens fortuït, la tria del terme «engolit» al final de la narració, ja que connecta amb la imatge de la ingesta i reassimilació a un Tot primordial.

refugiats, com Pere de «Cop de lluna», on la nocturnitat també és associada a l'irracional i sobrenatural, igual que a «La sang». La traïció, en definitiva, lluny de concretar-se en una acció definida, «perimetrable» —sigui adulteri, crim o destrossa d'una joguina—, es dissol en una reflexió filosòfica que no depassa l'àmbit teòric, ja que l'intent de l'home d'esdevenir «verídic» a través de la mentida fracassa.²⁹

A «Darrers moments», que tanca l'heptaedre de les traïcions maquinades, assistim a la separació d'una parella en una estació de trens, un dia de principis de tardor. Amb certes reminiscències de «Hills Like White Elephants», de Hemingway, els lectors no tenim cap informació complementària a l'escena de comiat; i si «Nocturn» ens apropava al món de la música, aquest és un conte d'estil cinematogràfic, amb un narrador-càmera que, gairebé fins al final, solament reproduceix allò que es veu i s'escolta en l'enquadrament seleccionat. De fet, la narració comença amb una pregunta («De què és aquesta sopa?») la resposta a la qual sembla que anunciï la situació d'ignorància que es reserva a l'espectador i, possiblement, també a l'autor del text: «No es pot saber... Ni el cuiner no deu saber-ho» (p. 177).

Mentre dinen al restaurant, la noia —que és qui ha de marxar— evita el contacte visual amb el seu company i és succinta en les seves intervencions:

—Què penses fer?
Ella s'eixugà els llavis, dubtà un moment i va respondre:
—No ho sé.
—Em sap greu que te'n vagis així, sense saber què faràs.
—Val més que no hi pensis. — Ho digué mirant el bol i en veu molt baixa.
—Sí, sí, em sap molt greu...
—Menja (p. 177).

La seva façana de fredor, però, comença a esquarterar-se quan estan a punt d'anar cap a l'andana. La jove es repassa el maquillatge i es veu al mirall els ulls «durs, sense expressió» (p. 180); llavors les forces li fallen: «Sentí tot d'una una lassitud infinita» (p. 181). El dolor que fins a aquest moment ha pogut dissimular aflora amb força. Tanmateix, manté el posat distant:

—Vols que t'acompanyi fins a l'andana?
No, no podia contestar. Era com si s'ofegué. La mà li anava estrenyent la gorja. Hi tenia dos o tres punts dolorosos.

29. Tot i que Carme Arnau classifica aquest conte entre els relats de matrimonis infeliços de VDC (1974, p. 106), i certament en el recull són nombrosos els textos que presenten tal realitat afectiva, a «Nocturn» no hi ha prou evidències que la font del malestar de l'home sigui la relació amb la dona. Diríem que és, per contra, la seva manera de ser i la impossibilitat de «salvar-se» per la via de l'engany.

—Saps quina és l'andana del teu tren? Em fa por que no t'hi perdis... [...] Ja passava. La mà no estrenyia tant. Encara pogué dir:
 —Sempre m'ha agradat d'anar amb tren... De petita ja m'agradava... No t'ho he explicat mai que una vegada...? Oh, ara ja no val la pena que t'ho expliqui. [...]
 Quan foren a la porta del restaurant li va dir:
 —No vinguis. Serà millor, sents? No vinguis.
 Els ulls se li velaren. Tornava a tenir una nosa a la gorja. Ell li agafà el braç. [...] Anà per besar-la. Ella girà la cara. Sentí que s'enrigidia tota i li deixà anar el braç.
 —Adeu (p. 181-182).

No hi ha cap pista que permeti endevinar les causes de la ruptura, que sembla irreversible: «No la veuré mai més —pensà—, mai més» (p. 182). I tanmateix, no queda dubte que un dels problemes de fons de la relació és la manca de comunicació, palesa en la deliberada trivialitat de la conversa i l'intent de fingir indifferència davant la separació.³⁰ Si bé aquesta parella trista és comparable a les de «Tarda al cinema» i «Promesos», la proximitat més evident és la que guarda amb la del conte «Felicitat». Recordem que la protagonista, Teresa, projectava mentalment tots els detalls de la separació de Jaume; separació que, curiosament, també passa per un viatge —un distanciament físic, espacial— en tren:³¹

Pujaria al tren sense esma. Un tren amb els vidres bruts, amb milers de gotes acarrerades en regalims. Després seguiria el soroll de les rodes i el xiulet estrident. *Fi*.

Una altra vida començaria. Hauria d'atacar-la sense enyorament, amb molta força de voluntat. Dir: «avui començo a viure, darrera meu no hi ha res» (p. 71-72).

El recurs d'aparentar insensibilitat davant la parella que s'abandona també hi és planejat, si bé només s'acaba utilitzant a «Darrers moments». Com hem vist a «Nocturn», la mentida és una via d'alliberament individual, de sortida de la cruïlla simbolitzada en els rails de tren perpendiculars. La noia podria ben bé ser la Teresa que ha trencat l'empresonament que ignorava, malgrat la incertesa i les poques garanties en la nova vida que començarà. L'engany és el mitjà per arribar-hi.

Com en l'anterior apartat, oferim una taula sinòptica dels contes tractats:

30. El noi, per contra, reclama *in extremis* algun senyal: «Digues alguna cosa. [...] Digues el que vulguis, però digues alguna cosa» (p. 178).

31. En el recull encara tenim un tercer episodi relacionat amb aquest mitjà de transport: «En el tren».

<i>Conte</i>	<i>Personatge maquinador</i>	<i>Traïció maquinada</i>	<i>Traïció realitzada</i>
«Un home sol»	Home.	Assassinar el cap del negoci de mercat negre en què treballa.	No.
«Fil a l'agulla»	Maria Lluïsa, cosidora exiliada a França.	Assassinar el seu cosí capellà per cobrar l'herència i poder establir el seu negoci com a modista.	No.
«Començament»	Home.	Enganyar l'esposa amb la jove mecanògrafa.	No se sap.
«Estiu»	Home.	Enganyar l'esposa amb una noia que ha vist pel carrer, a la sortida de la feina.	No se sap.
«El bany»	Mercè i Felipet, nens.	Banyar i fer malbé la nina que l'avi regala a Mercè, i ocultar-ho als grans.	Sí.
«Nocturn»	Home.	Actitud vital: dissimular, mentir.	No.
«Darrers moments»	Noia.	No expressar la tristesa que realment sent i separar-se del company amb fredor.	Sí.

Examinat aquest segon grup, fem un seguit de consideracions sobre què és i què significa maquinari una traïció en el recull VDC.

En primer lloc, planejar una traïció és gestar un secret. Hi ha personatges que interpreten el secret com una necessitat (com el protagonista de «Començament», fatigat que la seva dona li endevini sempre els pensaments), mentre que altres no suporten la tensió que representa mantenir-lo (com el protagonista d'«Un home sol»).

La traïció maquinada és un secret perquè va dirigida, és clar, a una persona que no espera aquesta conducta per part del traïdor, en qui confia: el cosí capellà a «Fil a l'agulla», el soci del protagonista a «Un home sol», la dona del personatge a «Començament», etc. Els nens d'«El bany» no pretenen enganyar ningú en concret, en banyar la nina, tot i que són perfectament conscients que «els grans» s'enfadaran en descobrir el que han fet. En qualsevol cas, aquesta petita diferència ens serveix per copsar la complementarietat dels contes a l'hora d'explorar, des de diferents perspectives, el tema de la traïció.

Una altra característica essencial de la maquinació d'una mentida és l'autoconsciència. Els personatges implicats són extremament reflexius i, acabin duent a terme el que planegen o no, pensen i especulen entorn de les seves possibilitats de fer i de ser en la vida. El cas més clar és el de la cosidora de «Fil a l'agulla», que s'imagina rica i propietària del negoci que podria establir un cop cobrada l'herència del cosí que planeja assassinar.

Només un parell d'apunts més. En aquest apartat, més enllà de la maquinació —que és el denominador comú—, hem vist diferents desenllaços: traïcions que no s'arriben a cometre («Un home sol», «Fil a l'agulla», «Nocturn»), traïcions que s'executen («El bany», «Darrers moments») i traïcions que es maquinen, però que no sabem si acaben materialitzant-se («Començament», «Estiu»). D'altra banda, si en el primer grup de contes les víctimes eren quasi totes dones, en aquest cas podem dir que la maquinació no entén de gènere ni d'edat. Tenim personatges de totes les condicions, com també tipus de traïcions molt diferents.

2.3. TRAÏCIIONS RECORDADES

Encetem l'anàlisi del darrer grup de contes. En aquest apartat ens centrem en textos en què predomina la retrospectió, el record de la traïció, s'hagi patit o comès.³² A diferència del desassossec de la majoria dels discursos estudiats fins ara, a molts dels protagonistes d'aquests altres relats el temps els dona la perspectiva necessària per reconstruir i valorar els fets amb major serenitat —que no vol dir objectivitat— i reflexionar sobre què significà l'episodi incriminat en la seva vida. En el cas de «La brusa vermella» i «El mirall», que tractarem en primer lloc, aquesta distància és més accentuada; no ho és tant en el tercer text, «El gelat rosa». Els altres cinc relats examinats aquí són «En veu baixa», «Mort de Lisa Sperling», «Carnaval», «Divendres 8 de juny» i «En el tren».

En tots els exemples hem considerat convenient, abans d'entrar a comentar l'engany, de repassar la trama —allò recordat—, tret que certament pot pecar d'escolar, però que ens ha semblat una demanda en pro de la claredat expositiva. Per un altre costat, si bé és cert que «La sang» també encaixaria perfectament en aquest grup, hem considerat més interessant estudiar-lo en qualitat de discurs de sospita.

«La brusa vermella» és el relat d'un succés del passat. «Us explicaré una història de quan era estudiant» (p. 221), anuncia el narrador (el nom del qual desconeixem) en l'incipit. El portador de la primera persona, però, resultarà ser un

32. En el capítol «El joc temporal en els contes de Mercè Rodoreda», Vicent Simbor Roig classifica les narracions de VDC en dos grans blocs en funció de la presència o absència de l'evocació del passat (1998, p. 255-256).

personatge secundari dels fets relatats, ja que se centra a contar allò que veié per la finestra durant un temps.

El temps de la narració i el temps d'allò narrat es bifurquen i anem a parar a un passat cronològicament imprecís. No sabem quant de temps ha passat des de llavors, tot i que els dictàmens del narrador semblen emesos des d'una llunyania autocrítica: «En aquell temps hauria volgut fixar cada moment de la meua vida, fer-lo definitiu entre coses posades per sempre. Ni ho sé, què volia!» (p. 221). L'home explica que un dia, després que els veïns del pis del davant haguessin marxat, hi albira una noia que esbatana la finestra. S'assabenta d'aquesta manera que han arribat nous inquilins. Des d'aleshores, s'estableix una mena de ritual: cada tarda l'estudiant veu com la noia obre la finestra i, al cap d'una estona, un jove de la mateixa edat la tanca. Aviat se sent atret per la nova veïna:

Era bonica. Decididament, molt bonica. Color d'estiu. [...] Duia una brusa vermella escotada. Un dels colors que aleshores m'agradaven menys era el vermell [...]. Era un color que m'enervava, fos tot un vestit, fos només un detall —i classificava tots aquells que en duïen damunt, com una mena de gent digna de poca consideració. I paradoxalment una brusa vermella, d'un vermell rabiós, insultant, m'havia de donar moltes nits d'insomni i molts dies de neguit dolorós.

Aviat només vaig viure d'esperar que la noia aparegués. La somiava. Llunyana i dolça com una princesa. La dibuixava al marge dels llibres, a les llibretes, a la taula amb un trempaplomes (p. 222-223).

El delit de l'estudiant, però, cessa de cop el dia que veu com la parella veïna es besa apassionadament, una escena que l'irrita i que, d'alguna manera, sent com una traïció. Una possible raó d'aquesta percepció de desengany és que l'acció trenca la pauta establerta —o, millor dit, assumida com a reiterativa— per la qual podia contemplar la noia sola una estona cada tarda. Com que la interrupció és indesitjada, la reacció del narrador no pot ser sinó de rebuig i indignació:

Un dia es besaren amb la finestra oberta de bat a bat. Vaig alçar-me per no veure'ls. Per què havien de besar-se així —impúdicament va ser el mot amb què els vaig condemnar— davant meu?

[...] Una tarda ell li descordà la brusa. Vaig anar-me'n. Vaig baixar l'escala furios [...] (p. 223).

Davant de la repetició d'aquesta escena, l'observador cavil·la què pot fer perquè deixi de produir-se: es planteja fins i tot cridar-los l'atenció fent giravoltar els braços o cantant com si fos boig. Finalment, decideix posar-se un coixí més alt a la cadira per fer-se més visible i aquella tarda, la parella, després de discutir violentament, es besa, amb la novetat que la noia desvia la mirada cap a ell:

Jo feia veure que llegia. De tant en tant mirava la parella que es besava, tot fent un esforç per no alçar massa el cap. Tot d'una els meus ulls es creuaren amb els d'ella: no vaig poder evitar la fascinació de la seva mirada i ens fitàrem. Em semblà que el seu esguard em somreia, complex, ple de refús i de promesa. Com si els besos me'ls fes a mi. Em semblava que aquella noia se m'oferia diabòlicament; sense la distància l'hauria poguda agafar del braç i m'hauria seguit. [...] La noia m'anava mirant i jo, literalment, moria (p. 225).

Arriba l'estiu i l'estudiant se'n va del pis una temporada a causa de la sobtada mort del seu pare. Quan hi torna, havent passat el dol, no sent cap enyor per la noia de la brusa vermella, però ben aviat la visió d'ella a l'altra banda del carrer torna a centrar els seus pensaments. Retorna aleshores a l'antiga obsessió, fins que d'un dia per l'altre s'acaba definitivament el ritual: la finestra de l'edifici de davant roman misteriosament tancada durant un temps. Aquesta «desaparició», lluny d'entristir-lo, fa sentir l'estudiant alliberat: «M'asseia a la taula, tranquil, sense pensar res, l'esperit en repòs. Retenia les lliçons, avançava calmosament, però segurament, en línia recta» (p. 226). Quan la finestra del pis de davant es torna a obrir, ja no hi veu la noia de sempre, sinó el seu company i «una altra noia [que] ja no podia desvetllar cap mena de curiositat en mi. Que obrissin, que tanquessin, que es besessin davant meu: tant me feia» (p. 227).

Una tarda, de manera inesperada, algú toca la porta del pis de l'estudiant. Obre i troba la noia de la brusa vermella, desmillorada, prima i pàl·lida. Sense dir un mot, la visitant entra i es dirigeix cap a la finestra. Contempla, des de l'altra banda, el seu antic pis en silenci durant molta estona, fins que es desfà en un «plor esquinçador» (p. 228): «Plorava més dolorosament que no pas jo quan va morir el meu pare» (p. 228). El noi l'abraça i la porta en braços fins al seu llit perquè descansi. Ell s'agenolla a terra i la vetlla. El conte es tanca així:

Fou una nit casta, però encara recordo la flonjor dels seus cabells, el gust salat de les seves llàgrimes. [...] A la matinada devia adormir-me. Quan em vaig despertar era de dia i estava tot sol. Mai més no he tornat a veure-la. Però mai més no he pogut viure unes hores de fervor com aquelles, una nit més pura d'amor (p. 229).

Explicat l'argument, per a l'anàlisi cal tenir en compte que al conte no tenim una història, sinó dues, «la del protagonista i la que ell contempla distanciada a través de la finestra» (Aulet, 1998, p. 469) com a personatge secundari. «Són dues històries plantejades des de perspectives narratives diferents, però que acaben confluint», afegeix l'estudiós (p. 469). Les traïcions que trobem en aquest relat, doncs, també són dues, corresponents a cada una d'aquestes històries. La primera ja l'hem esmentat: és la traïció que sent l'estudiant en veure la noia que

desitja en braços d'un altre home i ser privat, així, de la visió a la qual s'ha avesat. Podem considerar irracional que se senti traït, atès que no té cap relació amb la noia, però és indubtable que la passió de la parella veïna el fa patir, i així, Carme Arnau classifica aquest conte entre les històries d'amor no correspost del recull (1974, p. 108). La segona traïció és més suggerida que narrada, ja que té lloc a l'altra banda de la finestra:

The story that develops beyond the second window will never be revealed in its entirety. We are led to assume a fairly common love triangle, but the observant (and soon to become obsessed) student will make it quadrangle to accord perhaps with the architecture of his window (Sobrer, 1994, p. 193).

Aprofundim en aquesta interessant interpretació de Josep Miquel Sobrer sobre la percepció del noi. Atès que el nostre marc de visió és la memòria del narrador, com l'era per a aquest la finestra, la història que se'ns explica és la d'un quadrangle —coincident amb la rectangularitat de l'obertura per on mira l'estudiant—, que es completa amb la «nit més pura d'amor» que ell ha viscut mai. Com a lectors, tanmateix, ens pot semblar que no és així, que en realitat entre el narrador i la noia no hi ha hagut mai res, i que la manera com el relat acaba és resultat d'una idealització de l'estudiant: «The student in "La brusa vermella" is convinced that, through his absurd encounter, he has lived the greatest night of love» (Sobrer, 1994, p. 198). En aquest sentit, la mirada plena de desig de la noia cap al narrador seria també producte de la seva ment.

El protagonista i les seves qüestionables percepcions són un reflex del misteri que es troba en el nucli de la història (Sobrer, 1994, p. 195). El que ens queda per escrit no és la resolució de l'enigma, sinó la realitat filtrada pel personatge. El rol del noi, a més, evoluciona: de víctima d'una obsessió, de veure la noia que l'atreu besant un altre home, passa a consolar-la. Al seu torn ella, botxí —o noia diable (Aulet, 1998, p. 465)—, esdevé, al final, també víctima d'una substitució per part del seu company sentimental. Ambdues traïcions romanen en el record; tanmateix, la mirada nostàlgica del narrador les bandeja i al cor hi situa la «nit casta» que passà amb la noia de la brusa vermella.

Com aquesta darrera, la protagonista d'«El mirall» alterna els papers de botxí i víctima. En el text s'hi alternen també les tècniques narratives: s'inicia i es clou amb un narrador en tercera persona, però entremig la primera persona pren la paraula en alguns paràgrafs. La protagonista és una senyora diabètica que surt de la consulta del metge. És —com Caterina i Ramon («Tarda al cinema»), Maria Lluïsa («Fil a l'agulla») o Pere Ferrer («Cop de lluna») — una catalana exiliada a França, on viu amb el fill, la nora i el net. Ens trobem, per tant, davant d'un personatge característicament rodoledià per aquesta i més raons: és una dona her-

mètica, en què hi ha «un passat ocult, un drama punyent, malgrat que res exteriorment no ho deixi intuir» (Arnau, 1998, p. 223), com en Teresa Valldaura de *Mirall trencat*, amb qui comparteix la simbologia de l'espill i l'amor per les joies: s'atura a mirar l'aparador d'una joieria i, instintivament, es toca l'agulla de pit per assegurar-se que no l'ha oblidat a la consulta del metge.

Malgrat que el doctor li ha recalcat la importància del règim per a la seva malaltia, abans de tornar a casa la senyora entra en una botiga i compra mig quilo de galetes, entre altres dolços. A més, oculta el diagnòstic a la família: menteix i diu que no ha anat a la cita. Com observa Nichols, podem interpretar aquesta acció com un intent de recuperar el control sobre la pròpia vida —de fet, la irrita la preocupació dels altres, ja que és senyal que s'ha fet gran: «[T]he woman denies to herself the seriousness of her disease, and hides its diagnosis from her family. Such concealment gives her a sense of satisfaction and control, albeit limited, over her unpleasant domestic situation» (Nichols, 1986, p. 412)—. Ja hem parlat, pàgines enrere, d'algunes dones del recull que se senten privades del poder de governar el propi destí: Marta Coll («Abans de morir») i Maria Lluïsa («Fil a l'agulla»). En aquest apartat en veurem alguns casos més, i aquest n'és un.

Després d'esquivar les preguntes de la nora, la dona es tanca a la seva habitació, un espai privat i connotat, on se sent bé. És «el seu món, ple de secrets, de retrats de persones que ni el seu fill ni la seva jove no coneixien» (p. 56). A la cambra, sense que ningú la vegi, pot menjar les galetes que ha comprat —«Que vagin a passeig els metges i els seus règims...» (p. 57)— i recordar. L'objecte que orienta els pensaments de la protagonista cap al passat és un mirall en què es contempla vella i arrugada, però on alhora encara és capaç de veure el reflex de la seva joventut: «Els meus ulls verds i els meus cabells negres encara són a dins, amagats, però a dins...» (p. 61-62). És un mirall, en definitiva, que «ho sap tot» (p. 61). El secret, una vegada més, ocupa un lloc central.

Fa la vista enrere i recorda l'engany del seu amor de joventut, Roger (que la traï amb Àgata), i com va conèixer el seu marit, Jaume Mas, amb qui es casà finalment estant embarassada de Roger:

Àgata i Roger amants. Feia pocs dies que m'ho havien dit... Amants de sempre. Roger i Àgata. Roger. Quan jo escrivia Roger damunt la sorra. I amants ell i jo aquella tarda. La primera, l'última tarda [...]. Quan vam sortir al carrer ens vam aturar sota d'un fanal, ens vam donar la mà, com si només fóssim amics, i ens vam dir adéu... I havíem baixat l'escala aturant-nos a cada graó per besar-nos [...]. Després?... el ball, Àgata, el fill, el meu casament (p. 59 i 61).

No només recorda la traïció patida, sinó també la que ella sent que cometé contra Jaume —a qui es refereix precisament en termes de «víctima», de «condemnat» (p. 58)— per haver-s'hi casat sense estimar-lo i no haver-li mostrat mai cap afecte, tot i les seves súpliques. És per això que podem entendre aquesta decisió com una «contratraïció» (la cursiva és nostra):

—No vol ballar?

Em va fer pena, una pena sobtada, com si tot d'una m'haguessin ensenyat un condemnat. *Va ser tot mirant Roger que vaig triar-lo per víctima?* Havia passat tot just un mes [...].

[Tems després] Només tenia esma per a dir: «No cridis.» [Jaume] Anava amunt i avall de la cambra. De tant en tant obria un calaix del tocador i el tancava amb fúria, amb un cop sec i brutal. «Per què et vas casar amb mi, per què? [...] Si almenys el teu passat fos mort. Però no ho és, ha viscut entre nosaltres [...]. Sempre, sempre. He arribat a un moment en què per a poder viure em cal saber que sóc necessari a algú.» (p. 58 i 61).

Arran d'aquestes discussions, el marit s'intenta suïcidar penjant-se el dia de l'aniversari del casament, i ni en aquest punt la protagonista mostra una gota de pietat:

El vaig vetllar tota la nit, i a la matinada em va demanar un vas d'aigua. Gairebé no podia parlar. Va fer un gest cansat amb la mà. Va beure un glop, em va retenir la mà i em va demanar que el besés: «Per caritat, encara que et faci por.» Vaig acostar-m'hi, estàvem sols, tothom dormia. Vaig ajupir-me per besar-lo i quan vaig tenir el seu rostre a la vora vaig escopir-lo; vaig escopir-lo i vaig fugir. Em semblava que ja era mort. Quan va morir, al cap d'uns quants anys, no vaig plorar gens. I deu ser l'única persona que m'ha estimat... (p. 62).

En l'última frase es troba concentrada la reflexió que la senyora pot engegar des de la distància, fent balanç de tota una vida. Tinguem en compte, com ressalta Carme Gregori, que al conte hi ha la superposició de fins a set nivells temporals magistralment entrellaçats (Gregori, 2008, p. 13), de manera que la mirada des del present de la narració abraça diverses temporalitats en un espai de temps i una extensió escrita molt reduïts.

Finalment, la dona retorna al seu aquí i ara immediat i emet un judici desesperançat de la pròpia situació; ens dona a conèixer, amb el mirall al davant, com es veu a si mateixa: «Seixanta anys i malalta i un fill que no estimo perquè s'assembla a Roger» (p. 62). Aquesta afirmació és el darrer dels secrets que descobrim de la seva intimitat. De fet, ja a l'inici del relat llegim que hi ha dies en què, furiosa, voldria abandonar la família i tornar a Barcelona, encara que fos a peu;

tanmateix, un instant després, comprovem com d'allunyat es troba aquest desig de les seves possibilitats reals: la dona és massa vella per a ni tan sols creuar el carrer sola (p. 54).

La divagació de la diabètica conclou en sentir els passos del fill al corredor: es posa a recollir de pressa les miques de galeta que li han caigut a la falda abans que ell entri a la cambra. Significativament, mentre la nora o el fill es preocupen per la seva salut, ella es perjudica a si mateixa menjant dolç la mateixa tarda en què el metge li ha advertit que no ho faci. Si, al llarg de la seva vida, la dona ha passat de víctima (de l'engany de Roger) a botxí (de l'engany a Jaume), en la senectut esdevé botxí de si mateixa, mostra d'una actitud autodestructiva que té lloc de manera simultània a la remembrança de les traïcions del passat.

Hi ha diversos paral·lelismes entre la infeliç història sentimental d'aquesta dona i la dels contes «El gelat rosa» i «En veu baixa», que s'afegeixen als nombrosos textos del recull centrats en triangles amorosos. Els protagonistes d'aquests relats, d'extensió més reduïda, rememoren un antic i veritable amor secretament, ja que tenen en el present una altra parella que no estimen. En el primer cas, el personatge és una noia que s'acaba de prometre en matrimoni; en l'altre, un home de quaranta anys casat i amb fills.

«El gelat rosa», per la seva banda, és un dels contes tècnicament més interessants de VDC. Arrenca amb un narrador en tercera persona, però aviat desemboca en un intens monòleg interior que combina la primera persona de la protagonista i algunes frases —marcades en cursiva— pronunciades, temps enrere, per l'home que l'abandonà. La jove repassa l'engany del qual fou víctima mentre passeja amb el seu nou xicot,³³ que acaba de regalar-li l'anell de compromís; un brillant que és, per a ella, un element d'opressió: «Pensà amb una secreta recança en la seva mà d'una estona abans, sense anell, àgil i lliure. Els ulls se li velaren una mica» (p. 97-98).

El record de l'anterior company l'assalta per l'associació del color rosa del gelat que el promès li compra (i que dona títol al conte) a la burla que feia, l'altre, de la seva afició a mastegar fulles de flor: «*Et manges les roses? [...] Si sempre manges fulles de rosa et tornaràs rosa*» (p. 98).³⁴ Amb ell va viure la primera experiència sexual, trista; va ser en una cambra vella i fosca, amb un cert maltractament físic. El tarannà agressiu del noi queda esbossat en poques paraules, però ben

33. Durant la cita retrobem el component operístic que havíem vist a «Nocturn» amb l'obertura de *Lohengrin*, que escolten «religiosament agafats de les mans» (p. 97).

34. L'advertència sobre la possible metamorfosi cala oníricament en la noia, que somia que es converteix en una flor que es bada: «A la nit vaig somiar que naixia d'un tronc vell arrapat a la paret i que m'obria a poc a poc en pètals de sang» (p. 98). Com a «La salamandra» (*La meva Cristina i altres contes*), la protagonista viu interiorment escindida; en aquest cas, entre la humanitat i la vegetació. Sobre la metamorfosi en l'obra de Mercè Rodoreda, vegeu Carme Gregori (1998) i Barbara Łuczak (2000).

eloqüents: «M'agafà el braç brutalment: *Llença les roses, llença-les*. [...]. Que fort que m'estrenyia! [L'endemà] Tenia un blau al braç, i m'havia hagut de posar una brusa amb mànigues llargues...» (p. 98-99).

Després que la noia deixi caure el gelat per ocultar l'aclaparament que sent, descobrim que té la intenció de desfer-se de les disset cartes que guarda com a penyora (així com Màrius d'«Abans de morir» custodia les missives d'Elisa, en aquest cas fins i tot després de casar-se amb Marta):

...rosa... rosa... de pressa, que no s'adoni de res... [...] Hauré de cremar les cartes. Totes... la del 15 de febrer, també... Si pogués guardar-la... amb les roses seques... [...] Les hauré de cremar totes i la capsa folrada de cretona... Les hauré de cremar... I aquest anell que em fa mal al dit... Fa dos anys que no m'escrui, que no en sé res... casat, mort, potser... I si tornessis, tornaria... [...] Disset cartes, disset cartes esperades amb deliri, malalta de tant esperar... (p. 98-99).

L'engany viscut —en forma d'abandonament, de desaparició de l'home des de fa dos anys— la condueix a un de nou: a l'ocultació d'una història passada i del que encara sent a fi de poder casar-se amb l'actual parella, talment ho fa la protagonista d'«El mirall». El conte també connecta amb altres textos del recull pel diàleg final, quasi idèntic als que trobem en diferents punts d'«Estiu», «Promesos» i també al relat que analitzarem a continuació: «Què penses? —li preguntà ell mentre baixaven l'escala del metro. / —Jo? No res» (p. 99).

El narrador d'«En veu baixa»,³⁵ un home casat, evoca amb dolor la imatge de la dona, força més jove que ell, que havia estat la seva amant: «Va ser el darrer dia. El darrer. El darrer dia. Duia un vestit blau pàl·lid [...]. El color del vestit i els llaços de vellut és allò que més recordo perquè van ésser les últimes coses que vaig veure» (p. 171). El protagonista es recrea en aquest color «blau emmetzinat» (p. 172) de la peça de roba que portava la noia en el moment de la ruptura, en què ella li va fer saber que es casaria. Cromàticament, a més d'oposar-se a la noia de «La brusa vermella», l'elecció del blau és simbòlicament interessant pel fet que el relat pot llegir-se com el desenllaç de narracions com «Estiu» i «Començament», i representa la irrupció de *l'hivern* i la fredor, *el final* de l'aventura adúltera i l'inici d'un nou «període podrit» (p. 172).

Després de la separació, l'home té una filla, en qui «centra» la seva tendresa (p. 172) per apaivagar la solitud que l'assetja. Tant és així, que retrobem el meca-

35. Recordem que, per a Maria Campillo (1998, p. 351), aquest és el conte del recull més pròxim a *La plaça del Diamant*: «“En veu baixa” [...], un conte poc relacionat habitualment amb *La plaça* perquè és veu masculina, però que, per la tècnica (una veu amb un buit al voltant, “sense ombres i sense ecos”), és el més pròxim de *Vint-i-dos contes*».

nisme substitutiu que hem identificat en dos contes del primer grup («Abans de morir» i «Cop de lluna»):³⁶ el pare demana que facin un vestit blau a la nena i, quan l'agafa en braços, és incapaç de mirar-la fixament als ulls: «Ha començat a mirar-me fixament, encuriosida tot d'una, i m'ha obligat a tancar els ulls. Té unes pupil·les brillants i negres voltades d'una ombra de blau celeste» (p. 172-173). Si tornem a l'inici, constatarem que les paraules amb què descriu els ulls clars de la filla són ben bé les mateixes amb què traça la imatge de la jove amant. S'entén, doncs, que els de la criatura li recordin els de l'amiga (així com el vestit, pel color): «[E]ls seus ulls amb les pupil·les petites i negres com el vellut del llaç» (p. 171).

El protagonista s'assabenta que la noia del vestit blau va preguntar per ell i ara sap que ha tingut una nena: «Si almenys pogués explicar-li... [...] Si almenys li hagués pogut dir: “No ho vull.”» (p. 173). Tanmateix, el «desig impetuós» (p. 173) d'escriure-li, de tornar-la a veure, topa contra un mur: l'informen que fa dos mesos que ella ha marxat a Alger. L'home passa la nit desvetllat, amb la visió de la mar i d'un vaixell en ment. Aleshores va a buscar la seva filla, l'agafa i l'estreny: «Li dec haver fet mal perquè tot d'una ha esclatat en plors» (p. 173). L'esposa entra a la cambra i té lloc la conversa esquiva que, a VDC, és tot un patró de les relacions de parella:³⁷ «“Si veiessis quina cara fas de malalt! Què et passa?”, he dit: “No res! No em passa res. No em miris així, no tinc res”» (p. 173-174).

El conte es tanca amb unes paraules reveladores: «Ni en els dies més dolents dels meus divuit anys no havia tingut un desig tan furiós de morir» (p. 174). No només serveixen per a desmitificar la joventut de l'home i invalidar la teoria d'una possible crisi de maduresa —l'home té uns quaranta anys,³⁸ com Rodoreda quan publica el recull VDC—, sinó que presenten, obscurament reconvertit, el desig que sentia de contactar amb l'amant. Tot i que és ell l'infidel (el «traïdor»; la muller, pel que sembla, no sospita res), és el *seu* patiment el que vertebrava el relat. La pena que sent és fruit del record d'una història d'amor adúltera, de la qual no pot parlar si no és en la forma en què ens arriba la seva narració, figurativament: en veu baixa.

«Mort de Lisa Sperling» té com a personatge principal una jueva refugiada a Llemotges, a casa de la senyora Létard. El relat és narrat en tercera persona, però amb algunes frases aparentment inconnexes en cursiva, de monòleg interior. L'acció s'inicia un vespre. Lisa agafa una de les dues tasses fumejants que ha preparat l'amfitriona, diu bona nit i es tanca a la seva habitació (p. 233). Com a «El mirall», aquesta reclusió en un espai privat és també la reclusió en els seus pensaments més íntims: vol suïcidar-se i fer-ho aquella mateixa nit. Igual que Marta

36. *Vid.* p. 44.

37. *Vid.* p. 35, n. 19.

38. «Després... A quaranta anys res no s'acaba. No. Res no s'acaba...» (p. 172).

Coll a «Abans de morir», intueix que és l'única manera d'escapar del seu patiment i, alhora, de recuperar el control, les regnes de la seva vida. Barbara Łuczak assenyala que:

Darrere aquestes accions, s'oculta l'últim intent de prendre el control de la pròpia vida, que ara mateix es concentra en unes piles de roba i llibres. El suïcidi és l'única solució per a aquella que vol viure la seva vida dignament fins al final, mentre la qualificació d'«israelita» escrita al carnet d'identitat la condemna a una mort indigna en un camp d'extermini nazi (Łuczak, 2008, p. 129-130).

En els últims moments, els pensaments de Lisa Sperling ens donen a conèixer molts aspectes de la seva vida. Com aquell qui repassa el camí fet en apropar-se a la fi, a mesura que ordena les seves coses troba cartes, retrats i altres objectes que li recorden tot allò que ha conegut i estimat: el pare, la germana, el poble, el marit. Tots són morts. Del darrer, recorda sobretot la infidelitat: «“Quantes il·lusions, aleshores... només m'ha quedat l'amor del meu fill. El meu marit... oh, no... ell no... Si tots els besos que ha fet a les altres me'ls hagués fets a mi...”» (p. 234).

Del fill —l'únic que li queda, diu—, no en sap res des que va marxar a Minsk, on ella també havia d'anar quan el servei de tren es normalitzés, segons llegim a la darrera carta que ell li va enviar. Lisa ha perdut l'esperança que sigui viu: «Fa mesos que la guerra ha passat per Minsk. On deu ser el meu fill? [...] El devien matar» (p. 236-237). La desoladora incertesa del destí del fill i del propi —condicionat pel carnet d'identitat, on es llegeix la paraula «israelita»— és el que l'ha portat a prendre la decisió de suïcidar-se: «No vull lluitar més» (p. 236).

A diferència del protagonista d'«Un home sol», Lisa Sperling manté el cap extremament fred en repassar el pla que ha elaborat per posar fi a aquesta «batalla» amb la vida. De fet, sorprèn la «falta aparent d'emoció» (Łuczak, 2008, p. 129) amb què ho disposa tot per a quan ella no hi sigui. Reparteix les poques pertinences que conserva meticulosament:

Es tragué l'aliança i la deixà al mig de la taula; el franc, a la repisa, al costat del rellotge. Agafà un full de paper i el partí en quatre trossos. «Per a Maria.» «Per a la senyora Létard.» «Per a Mònica Werner.» «Per a Rosa Ramírez.» Posà un paperet damunt cada pila de roba. «Cremeu els retrats i les cartes.» Aquest darrer paper, el deixà damunt de la maleta (p. 237).

A la fi, pren dos tubs de veronal de l'armari i els buida dintre de la tassa que havia agafat al principi: «Que no em desperti mai més» (p. 237). En beure el líquid que l'ha de fer morir, té lloc l'únic moment del relat en què la seva serenitat es trenca: «Li agafà por, molta por... “Por de què, ara...? Por de què...?”» (p. 237). Aquestes són les darreres paraules del text.

Si deixem de banda el record de l'engany del marit, sembla que aquest relat no encaixa en l'esquema de traïció sospitada o maquinada. Ara bé, el suïcidi és el secret de la protagonista, una decisió que podem entendre com la resposta (o contratraïció) a la presa de felicitat i control que han comportat unes circumstàncies vitals i històriques completament adverses. Observa Łuczak que la mort volguda de Lisa Sperling és «la realització del desig de desfer-se, tal com es desfan les pastilles de veronal en l'aigua, i de desaparèixer, tal com desapareixen les possessions repartides a d'altres persones» (2008, p. 129-300).

Amb «Carnaval», Rodoreda guanyà el premi Joan Santamaria de 1956. Inicialment concebut com a part d'un cicle de contes —com explica l'autora en una carta a Anna Murià (1991, p. 90-92), la història descriu, a través d'un narrador omniscient, el recorregut i la conversa nocturna d'una noia i un noi que es coneixen en la nit de Carnestoltes.

De manera similar a Lisa Sperling, tots dos se senten «traïts» per les circumstàncies que els ha tocat viure i que revelen cap al final del relat; una confessió que podem entendre, metafòricament, com el gest de «treure's la careta»³⁹ —tenint en compte que van disfressats: ella de la fada Titània; ell, Pere, de sastre. D'entrada, però, en conèixer-se, opten per mentir-se recíprocament i inventar-se una vida emocionant que res té a veure amb la seva. Vegem quin és el relat de cadascun dels dos i com contrasta amb la realitat posteriorment revelada.⁴⁰

Titània explica que és l'amant de l'amfitrió de la festa de disfresses on ha anat, que ha sortit d'allí perquè hi havia l'esposa i la situació resultava molt violenta, i que en uns dies se n'anirà amb ell de viatge a París i Niça (p. 104). Es mostra molt segura del que fa i afirma que no es vol enamorar, ni casar-se, ni tenir fills:

He triat la meua vida fa ja qui-sap-los dies. Només penso collir-ne les flors [...]. A cinquanta anys, quan passaré comptes de tot, estic convençuda que em felicitaré del resultat. Hauré tingut l'amor, la il·lusió, les paraules amables, almenys. Hauré evitat, com evitem un bassal d'aigua un dia de pluja, l'ensopiment i la vulgaritat (p. 113).

Ell, per la seva banda, diu que estudia grec, que fa versos i que està escrivint un llibre titulat *El somriure de Proserpina*. Deixa entreveure així mateix el seu desig d'aventures:

39. Per aprofundir en l'ús d'aquesta metàfora, vegeu McNerney (1993).

40. El desencís amb la realitat és també present a «Gallines de Guinea». El protagonista, en descobrir la crueltat humana a través d'una venedora de mercat que sacrifica gallines amb una tècnica atroç, perd la innocència i la felicitat pròpies de la infantesa. Es pot entendre la tristesa que s'apodera del nen com una reacció al sentiment de traïció per part del món dels adults.

Quan hauré acabat els estudis, viatjaré. Tinc ganes de conèixer món. M'embarcaré sense ni cinc cèntims a sobre. Potser em llogaré de fogainer. Els poetes d'ací solen morir al llit amb tota la família al voltant i després els diaris comenten el darrer mot i la força del darrer sospir. I endavant amb la història. Jo voldria morir ben sol, amb les sabates posades, de panxa a terra, travessat per una fletxa (p. 112).

Aquestes són les versions inicials dels protagonistes. Al llarg de la seva caminada, seran interceptats per la pluja i per un parell de lladres que els atraquen. Ambdós fets, sobretot el segon, xafen les expectatives de Pere, que se sent atret per la noia i desitjava passejar amb ella per la Via Augusta, ampla i deserta: «Semblarà que estiguem sols al món» (p. 114). Després d'aquesta desfeta de projectes, un i altre se sinceren; primer Pere, que enraona tot greu amb un discurs de ritme gairebé cinematogràfic:

Hauria volgut fer d'aquesta nit... no sé explicar-me... una nit com aquesta! En volia un record per a després, per a guardar-la. Perquè jo de viatges no en podré fer mai. Ni de versos. Ni és veritat que estudiï. Estudiava. Ara treballa. Tinc un germà més jove que jo i jo soc el cap de casa. [...] mentre va viure el meu pare, mai no ens va faltar res. Un dia es va ficar al llit, molt malalt, i ja no va sortir-ne més. El poc que teníem s'ho va endur la malaltia i l'enterrament. Per a mi va ésser dur. Vaig haver de renunciar a tot el que m'agrada. A tots els projectes. A tot. Vam quedar molt sols. Jo era el gran (p. 121 i 124).

Arran de la confessió del noi, Titània l'imita:

—Saps? No és veritat que tingui un amant. No he estimat mai ningú [...]. He fugit del ball no sé ben bé per què. Hi havia anat amb el meu germà i la seva promesa. No ho hauria de dir, però em sap greu que el meu germà s'hagi promès. Érem els millors amics del món [...]. No trobaré mai ningú que pugui substituir el meu germà. Que pugui ésser el que el meu germà representava per a mi, saps? [...] i quan l'he vist ballant amb ella m'he sentit terriblement abandonada. I m'ha vingut un desig furiós de tornar a casa, d'agafar tots els retrats de quan érem petits i anar-los mirant d'un a un per poder tornar a sentir-me en cada lloc on havien estat fets... El que sí és veritat és que me'n vaig a París; però hi vaig perquè el meu pare és francès i ha signat un contracte per tres anys (p. 122-123).

Fixem-nos en la disparitat entre el futur que imaginava la noia en el primer dels fragments citats —una vida allunyada de «l'ensopiment i la vulgaritat» (p. 113)— i el que esbossa ara, en revelar la veritat:

A París, hi estarem només de pas. Després ens enterrarem en un poble de mala mort i jo... jo em casaré un dia o altre amb un home que s'assemblarà al meu pare... i que vindrà a mi com si hagués nascut així, gran, i amb una certa predisposició a l'obesitat... [...]. No em casaré per amor. Ni per interès. O potser per totes dues coses alhora. Tindrè una casa ordenada amb molts pots de confitura i conserves fetes a l'estiu per a l'hivern. Grans armaris de roba plegada. I si tinc fills tindran el que jo he tingut: foc a l'hivern i una mar ampla a l'estiu. És a dir: Titània a l'aigüera (p. 123-124).

La distància entre la versió imaginària i la realitat de la noia demostra que ens trobem davant un personatge «amb una gran capacitat de fabulació; una fabulació que sap construir personatges versemblants (el matrimoni mal avingut i l'home enamorat de la joveneta) per posar-los en situacions una mica més estrambòtiques (que ella sigui realment l'amant del senyor de la casa)» (Parcerisas, 2010, p. 145). La seva invenció la duu a donar una imatge de jove esvalotada quan, de fet, és una noia de casa bona que ja té un programa de vida traçat, per molt decebedor que li sembli («[E]ls seus divuit que, en el moment de tenir-los, ja sentia perduts», p. 122).

No podem, tampoc, ignorar el component incestuós dels sentiments que expressa pel germà,⁴¹ per part del qual se sent clarament traïda, «abandonada» (p. 123). Potser per això la seva fabulació passa per imaginar-se en el lloc contrari, el de l'amant, canviant així el paper de víctima pel de botxí (o del seu còmplice) —ja havíem vist aquesta quimèrica inversió de rols a «Fil a l'agulla». Cap al final del relat, tant Titània com Pere reconeixen el desig que han sentit d'inventar-se «una altra vida» (p. 124), almenys durant una estona:

—Aquesta nit, quan t'he trobat, m'han vingut ganes, tot d'una, d'inventar-me una altra vida.

—A mi, també, sap? [...].

—Coses del Carnaval, no et sembla?

...i el Carnaval s'havia acabat: el vent i la pluja l'havien ajudat a morir. «Nosaltres també ens hem mort una mica —pensava ell—, o els fantasmes que hem anat deixant pel camí» (p. 124-125).

Ambdós, tot i ser molt joves, es troben desencisats amb la seva vida i, per una nit —simbòlicament, la de Carnaval—, somien ser altres persones per no sen-

41. Al relat «Promeses» crida l'atenció aquesta mateixa operació en sentit invers, justament: el noi proposa a la futura esposa tractar-se «com dos germans» (p. 137). I a «Carnaval», Pere, tot i sentir que s'ha enamorat «com un boig» (p. 128) de Titània, «[h]auria donat la vida per poder substituir aquell germà» (p. 123).

tir-se víctimes d'una traïció. Per a Titània, el desengany rau en la decisió del germà de casar-se i estar més per la promesa que no pas per ella; i també en el fet que té una ruta marcada per la família que li impedeix escollir amb llibertat allò que vol. Pere es troba igual de lligat de mans: la mort del pare l'ha obligat a deixar els estudis i fer-se càrrec de la família, un succés que, tot i que incontrolable, li genera ressentiment envers el món.⁴² Com ell mateix declara, la seva vida «podria servir per a fer-ne una novel·la barata» (p. 124). En la primera part del passeig opta, en canvi, per transformar-la en una història molt més atractiva.

Igual que la cosidora de «Fil a l'agulla», els dos personatges esdevenen autors del conte, figuradament, en narrar com a certa una vida inventada. El text se sustenta precisament en això: el seu relat. Com explica Sobrer (1994, p. 192), «the action in the story is entirely created through their memories and projections; nothing *actually* happens *in the story*». Quan s'acosta el moment de separar-se, Pere s'aferra a la il·lusió a través d'una petició: «Em donarà la seva adreça a França?» (p. 125). Titània respon, però, que encara no la sap, de manera que «el possible intent de perllongar aquesta estona, aquesta relació, a través d'una correspondència, de l'escriptura, és impossible» (Parcerisas, 2010, p. 134).

El conte es clou de la manera següent: «Un gos perdut se'l mirà [a Pere], des d'una mica lluny, es posà a córrer i començà a seguir-lo. A l'altra banda del carrer feia estona que sonava un despertador. Lúgubrement: com si intentés despertar un cadàver» (p. 129). És com dir que la il·lusió ha expirat i que «[l']aventura que el lector i els protagonistes acabem de viure és morta per sempre. L'existència mateixa del conte és, cada cop que serà llegit, un d'aquests repics inútils, lúgubres, del despertador» (Parcerisas, 2010, p. 137).

Aquest caràcter ontològic del conte —qualcom que, cada cop que serà llegit, serà un repic de despertador, igual però diferent— té a veure amb el fet que aquesta és una aventura teatral, carnavalesca, i l'art del teatre té la peculiaritat que no es pot repetir mai igual. Tot i partir del mateix text, la performativitat de l'espectacle no és mai idèntica, i això produeix un paral·lelisme interessant amb la reflexió teòrica i la pràctica dramàtica de Pirandello, que —el 1908, quan encara tenia una certa resistència cap al teatre— compara la situació de l'actor amb la del traductor, i que, el 1921, amb la representació dels *Sis personatges en cerca d'autor*, posa a l'escena una contradicció molt semblant (Ardolino, 2016, p. 17-18).

Treta la careta de personatges triomfadors, un i altre es reconeixen com les víctimes que són, dos joves desencantats amb el món, que recorden —no des de tanta distància com els protagonistes de «La brusa vermella» i «El mirall»— els fets que els han portat a sentir-se així i per a qui, sembla, no hi ha escapatòria a

42. Ambdues decepcions són fruit de canvis en el nucli parental: el matrimoni del germà i el trasllat a París en el cas de Titània; la mort del pare i el deure de sustentar la família en el cas de Pere.

curt termini. No és la seva voluntat el que determina el seu lloc en el món, la seva existència, sinó una traïció *a priori*.

Les decisions de la protagonista de «Divendres 8 de juny» també són determinades per allò patit recentment. És una dona de la qual no sabem el nom ni l'edat, però de qui obtenim informació de manera progressiva fins a comprendre que és una indigent: es troba sola, físicament descuidada i adolorida, sense llar ni recursos de cap mena. A més, ha tingut un nadó fa poc, fruit de la violació de dos homes just després d'haver quedat «sense feina i sense casa» (p. 192).

En la primera escena, la dona alleta la criatura davant d'un riu. Quan la nena acaba d'alimentar-se i s'adorm, la protagonista l'assassina llançant-la al riu lligada a una pedra:⁴³

Deixà la criatura adormida a terra. A dues passes hi havia una pedra. L'agafà i començà a cabdellar-hi un cordill brut que s'havia tret de la butxaca [...].

S'apropà a la criatura i s'agenollà al seu costat. A poc a poc li passà el cordill sota el cap.

[...] s'apropà a l'aigua [...]. La llençà amb tota la seva força.

Se sentí soroll d'aigua esquinçada. El cos flotà un instant i desaparegué tot d'una com si l'haguessin estirat bruscament (p. 186-187).

Comès l'infanticidi, descrit amb total fredor —i deixem de banda ara el paral·lisme amb *La infanticida*, de Víctor Català—, la dona camina fins a una terrassa amb taules i cadires ran de la carretera, s'asseu i demana una beguda. Al cap d'una hora arriben dos homes, clients habituals del lloc, que es fixen en ella i s'interessen per saber qui és. Demanen vi i s'asseuen a la taula amb la intenció de fer-la «xerrar», apropament al qual ella respon amb un «moviment de bèstia sorpresa» (p. 189)⁴⁴ i, al cap de pocs minuts, trencant l'ampolla de vi i agredint un dels homes mentre l'altre tracta de desarmar-la:⁴⁵

Tot d'una es sentiren crits a fora i soroll de vidre trencat.

—Bèstia, més que bèstia!

[...] L'àrab tenia el braç de la noia agafat amb totes dues mans i l'hi torçava per fer-li deixar anar el coll de l'ampolla trencada. Ella es debatia i amb la mà lliure li picava furiosament la cara. L'altre s'embolicava la mà amb un mo-

43. La imatge del cordill i la pedra pot ser interpretada com la d'un nou cordó umbilical que enfonsa la criatura al riu, líquid amniòtic que l'aïllarà per sempre dels perills i patiments del món exterior. En aquest sentit, és revelador que al final la dona també s'endinsi en aquesta aigua protectora.

44. És una invasió territorial que recorda la d'«Abans de morir», el dia que Marta i Màrius es coneixen al Cafè dels Ocells.

45. Desconeixem què ocorre, exactament, en el curt interval de temps en què els dos homes i la protagonista comparteixen taula, atès que la focalització es desvia momentàniament cap a la cambra, que voldria espïar l'escena però és cridada a la cuina.

cador. Hi havia sang sobre la taula i a terra. —Bèstia, més que bèstia!— A l'últim el tros d'ampolla li caigué de la mà. —Deixa-la estar, no veus que té el diable al cos? Deixa-la estar!— La noia feu un xiscle i es quedà panteixant tot fregant-se el braç adolorit. Després se n'anà a poc a poc. Quan fou a la carretera es posà a córrer (p. 190-191).

Arran de l'incident, la protagonista torna al riu i, allà, fa memòria de la violació de dos homes que entraren d'amagat a la barraca on ella vivia provisionalment, en quedar-se sense feina, i a la qual prengueren foc en marxar. La dona no s'adonà que l'estructura cremava fins que gairebé no podia respirar, de manera que va haver de sortir per la finestra sense poder salvar cap pertinença: d'aquests fets tràgics deriven les circumstàncies actuals. És prou admissible la correlació entre els dos homes de la violació i els dos homes de la terrassa: no perquè siguin els mateixos, sinó perquè els darrers li recorden un episodi doblement traumàtic i la violenten amb la seva sola presència: «Tots dos li havien passat per sobre: primer l'un, després l'altre. L'un, el coneixia una mica. L'altre, no l'havia vist mai. Tots dos feien la mateixa olor forta de vi i d'oli de màquina» (p. 192).

En aquest punt del relat, en què el lector ha rebut la informació necessària per lligar caps i, d'alguna manera, comprendre la conducta de la dona, només queda per narrar el suïcidi final:

Li costà molt alçar-se. Panteixava. Era com si tingués les cames d'un fang humit que s'anés endurint a poc a poc. Quan fou ran de l'aigua, uns branquillons de mata li fregaren la mà. La tancà convulsivament i amb un cop brusc arrencà un grapat de fulles. El palmell li cremava com si se l'hagués ferit. Els peus se li enfonsaven en el llot. [...]. L'aigua se l'emportava. Amb les dents closes i els ulls clucs es debaté un moment. Però sentí que alguna cosa es tancava al seu damunt per sempre, aigua, fred i ombra, i tot d'una desistí (p. 194-195).

En aquest conte, l'assassinat del nadó, l'agressió als dos homes de la terrassa i el suïcidi no es poden explicar sinó com un efecte dominó de la violació, l'embaràs no desitjat i la crema de la barraca. D'aquesta manera la protagonista passa a ser entesa, en primer terme, com una víctima en circumstàncies molt crues, i només en darrera instància com a assassina, agressora i suïcida, respectivament.

Val la pena destacar que la violència exercida per la dona és embolcallada amb un silenci total: no parla en cap moment; les úniques intervencions que en llegim són, significativament, per fer callar el nadó: «Calla, pobreta, calla» (p. 186), li diu en dues ocasions. Tampoc no manifesta res a l'inspector de policia l'endemà dels fets, quan veu un dels dos violadors al peu d'una grua (p. 192-193). Aquest mutisme impedeix cap mena de compensació o justícia restaurativa, i el palpa fins i tot el lector, que pràcticament fins al final del text no troba resposta a

l'estat i les accions de la protagonista. D'altra banda, com a nota conclusiva, la darrera paraula del conte («...i tot d'una *desistí*») desprèn la idea que, a causa de tot el patiment, la dona no té forces per imposar, ni en els moments últims, una voluntat sòlida: simplement es deixa emportar per l'aigua, líquida i inconsistent com n'és la determinació de submergir-s'hi.

Cal reconèixer que tant en aquest cas com en els dos relats anteriors s'ha de reajustar el concepte de traïció per aplicar-lo sense vaguetats al contingut narrat. Podem fer-ho, això sí, i definir-lo com el record d'una amenaça a la integritat física o moral (específicament a «Mort de Lisa Sperling» i «Divendres 8 de juny») i com una pèrdua de la sobirania d'acció. Tots els personatges estan supeditats a un «altre» que els ha fet mal o els en pot fer, i es troben en situació de vulnerabilitat total, desposseïts. Lisa Sperling viu refugiada, en perill, per la seva condició de jueva; ha perdut la llibertat. Titània i Pere són dos joves precaris, que han renunciat als seus somnis, i la dona de «Divendres 8 de juny» és possiblement qui més indefensa es troba, especialment davant dels homes amb qui es creua, que li poden infligir encara més dolor. A més dels dos clients del bar, en el conte també és interpel·lada per un altre indigent, amb qui es mostra igualment esquiva: «[L'home] Topà amb una mirada dura i sentí el respir d'ella contingut entre les dents closes. Es quedà una estona palplantat, dubtant. / —Bé, bé, tant se val. Ja veig que no ets de mena enraonadora» (p. 186).

«En el tren» és el darrer conte del grup de traïcions recordades i el que completa l'estudi de VDC. La tècnica d'aquest relat tanca el cercle, ja que hi retrobem l'escriptura parlada del primer text que hem analitzat, «La sang». La protagonista i narradora és Ramona: una dona procedent del camp, analfabeta, creient i supersticiosa. Mentre viatja amb tren a Barcelona, cap a la casa dels senyors per als quals treballa, explica a un interlocutor mut la seva vida i patiments: la pèrdua de la casa i el camp per culpa d'un temporal, la mort del fill, la del marit. En el seu relat autobiogràfic hi té un paper central el rerefons històric, especialment els fets de la Setmana Tràgica.

Amb tot, Ramona no sent cap mena de desencís vital —tret que la desmarca de la majoria de personatges que hem vist—, sinó que es considera afortunada: «Quan penso en els que no tenen tanta sort com jo, mare meva!, i en les tragèdies que els passen que quasi fa escriure...» (p. 257). Se'ns presenta, així, com un personatge càndid i, fins i tot, ingenu: atenent el que explica, no té sentit que parli d'haver tingut «sort».

El cas és que Ramona no es percep com a víctima de cap traïció (ni explica tampoc que n'hagi comès cap), però sí que és coneixedora de dues, que narra. El seu rol també és diferent, doncs, perquè escapa al binomi víctima/botxí en què ens hem mogut fins ara: ella és un mer testimoni. La primera història és la de la Carmeta, la cambrera d'una casa de senyors on anava a rentar la roba. Un home casat amb qui havia tingut una relació la va assassinar amb un tir:

[...] la Carmeta va trobar un xicot, però ella era molt formal, i el dia que va saber que era casat li va dir prou, i ell vinga rondar la casa [...] i vinga seguir-la els dies de festa que tenia sortida i ella sense mirar-se'l que ell es tornava boig. I un dia va voler veure la senyora i li va dir el que feia al cas, que sí, que ell era veritat que era casat, però que no hi tenia cap culpa, i que estava enamorat amb molta empenta de la Carmeta, i que si ella no volia enraonar-li més, ell, sentint-ho molt, faria un disbarat, perquè estava boig [...]. I una tarda [la Carmeta] va anar a buscar la llet i ja no va tornar perquè ell la va matar amb un revòlver i la va deixar estirada al mig del carrer, i el *Julio* i jo vam baixar a tibar-li un llençol a sobre... Sí, miri, avui hi som i demà no... (p. 254-255).

L'altre relat és sobre el seu nebot estant al camp d'internament del Vernet. El noi volia vendre's el rellotge per fer diners, però quan l'entregà al comprador, aquest se'n va anar sense pagar-l'hi. La transacció acabà prenent forma de venjança i crim de sang:

El meu nebot, l'endemà, veu passar el *negritu*, es veu que ja esperava que passés; el crida i li diu: un altre rellotge; però aquest encara és més bo, fa tic-tac, tic-tac, i el *negritu* reia i se'n va anar corrent, i al cap d'una mica, bum, i el *negrillon* a miques, perquè el meu nebot em va explicar que el rellotge que feia tic-tac era una bomba de tanque... (p. 256).

Aquestes dues traïcions recordades són, per a ella, fets molt més lamentables que les desgràcies pròpies. Quan va morir el fill, per exemple, es consolà fàcilment amb el que li va dir el marit: «No ploris, així s'ha estalviat de fer el soldat» (p. 251).

El personatge xerra ininterrompudament d'aquests episodis i d'altres records de la seva vida fins que arriba a la parada on ha de baixar. S'acomiada amb aquestes paraules: «Doncs el que volia dir-li és que el món és com una funció, però el mal és que ningú no pot veure com acaba perquè tots ens morim abans, i els que es queden van fent com si no hagués passat res» (p. 257). Es recupera així el caràcter performatiu que hem vist a «Carnaval»: en baixar del tren, la dona surt de l'escenari i cau el teló.

Presentem, una vegada més, una taula que esquematitza els contes tractats:

Conte	Personatge que recorda	Traïció recordada	Rol en la traïció
«La brusa vermella»	Home que rememora una història de quan era estudiant.	Passió de la noia desitjada amb el seu company.	Víctima.
		Passió del company amb una altra noia.	Testimoni i consol.

<i>Conte</i>	<i>Personatge que recorda</i>	<i>Traïció recordada</i>	<i>Rol en la traïció</i>
«El mirall»	Dona madura, exiliada, diabètica.	Engany de Roger i Àgata.	Víctima.
		Engany al seu marit.	Botxí.
«El gelat rosa»	Noia jove que s'acaba de prometre en matrimoni.	Abandonada per l'anterior company.	Víctima.
		Engany al promès.	Botxí.
«En veu baixa»	Home de quaranta anys, casat i amb fills.	Relació adúltera amb una noia més jove.	Botxí envers l'esposa.
			Víctima de la dolorosa ruptura amb l'amant.
«Mort de Lisa Sperling»	Lisa Sperling, jueva refugiada a Llemotges.	Infidelitats del marit. Impossibilitat de decidir la pròpia vida.	Víctima.
«Carnaval»	Titània, noia de bona família.	Compromís matrimonial del germà.	Víctima.
		Trasllat a París.	
		Impossibilitat de decidir la pròpia vida.	
«Carnaval»	Pere, noi de família humil.	Mort del pare.	Víctima.
		Assumpció de la responsabilitat familiar.	
		Impossibilitat de decidir la pròpia vida.	
«Divendres 8 de juny»	Dona indigent.	Pèrdua de la feina i de la casa, violació i pèrdua de la barraca.	Víctima dels fets i, consegüentment, botxí (infanticida i agressora) i suïcida.
«En el tren»	Ramona, dona analfabeta que viatja cap a Barcelona.	Assassinat de la Carmeta.	Narradora dels fets.
		Assassinat del <i>negritu</i> .	

Una vegada analitzats els vuit contes d'aquest apartat, tractarem de determinar quines són les principals característiques, a *VDC*, dels relats de traïcions recordades.

La distància temporal existent entre el moment de la narració i el de la traïció és en la majoria de casos un pal·liatiu de l'exaltació. Els personatges que recorden són generalment éssers asserenats, que accepten i es resignen a allò que els ha tocat viure —tot i que en ocasions encara té vigència (Navarro, 1976, p. 309)—, ja que no ho poden canviar. Altres vegades, però, no volen lluitar més, i se n'alliberen a través de la mort: «Mort de Lisa Sperling», «Divendres 8 de juny».

Per aquesta condició de recordadors són capaços de fer, a més, un balanç de l'experiència: la vivència de la «nit més pura d'amor» («La brusa vermella»); la conversió en una dona de «seixanta anys i malalta» i amb un fill que no estima perquè s'assembla a Roger, que només ha estat estimada per una persona a la vida, Jaume («El mirall»); la incapacitat de fer realitat els anhels de joventut, en el cas de Pere («jo de viatges no en podré fer mai. Ni de versos») o la condemna a una vida insatisfactòria per a Titània: «jo em casaré un dia o altre amb un home que s'assemblarà al meu pare...» («Carnaval»). Abans de baixar del tren, Ramona («En el tren») comparteix una reflexió sobre la naturalesa teatral del món on vivim, i el marit infidel d'«En veu baixa» afirma que ni en els pitjors dies de la seva joventut «no havia tingut un desig tan furiós de morir» (p. 174). Són així també, com els personatges que hem vist en el grup de «Traïcions maquinades», molt autoconscients, característica que queda plasmada en la tècnica narrativa.

Els seus relats són una confessió dels secrets més íntims —«El mirall», «El gelat rosa»— i una manera de posar ordre a una experiència de joventut decisiva —«La brusa vermella» (en el conte «En veu baixa» ocorre justament a la inversa: l'experiència decisiva és la dels quaranta anys). I sembla que els dos protagonistes de «Carnaval», amb la confessió de les respectives vides a l'altre, puguin atenuar una mica la solitud i el desencís que senten, deixar «els fantasmes» pel camí (p. 125). Exterioritzen allò que, d'entrada, volien amagar-se fins i tot a si mateixos.

Els textos de traïcions recordades tenen nombrosos plans temporals i per això solen entrellaçar més d'una història. N'hi ha dues a «La brusa vermella», la de l'estudiant i la que passa més enllà de la finestra veïna; i n'hi ha moltes més a «El mirall»: (1) el desencany de joventut, (2) l'embaràs i el matrimoni amb Jaume, (3) el desencany de Jaume i el seu intent de suïcidi, (4) la situació actual de la dona, vella, exiliada i malalta. A més, en aquesta narració trobem fins a set nivells temporals: la protagonista repassa tota una vida i tenim flaixos de diferents moments repartits al llarg dels anys. Casos semblants, tècnicament parlant, són els d'«El gelat rosa», «Divendres 8 de juny» i «En el tren». A «Carnaval» caldria parlar de dues històries, com a mínim, la de la noia i la del noi, si bé també podrien

ser quatre, ja que el relat d'un i altre es desdobra en la versió imaginària i la versió real.

Els personatges que recorden poden ser víctimes, botxins o ambdues coses alhora —ja hem comentat l'excepció de Ramona («En el tren»)—, però sovint comparteixen la facultat de la imaginació, ja sigui per interpretar els fets d'una manera força qüestionable («La brusa vermella»), ja sigui per crear una versió alternativa a la realitat («Carnaval»). I és que la memòria no deixa de ser un constructe supeditat a la ment de cadascú: no és garantia, en cap cas, d'un relat més imparcial que els que hem vist en les narracions anteriors. Al contrari: la posada en qüestió de la fiabilitat del narrador o protagonista és una característica de tot el recull.

Finalment, i després d'haver destacat pàgines enrere l'obertura narrativa d'alguns contes que no sabem com es clouen («Cop de lluna», «Començament»), podem afirmar que els d'aquest apartat són els textos més «tancats» de VDC. És conseqüència natural del component retrospectiu que els presideix: el relat del passat es pot tancar perquè se sap com ha acabat tot. Els punts i final més contundents del grup són els d'aquelles narracions que finalitzen amb el suïcidi del personatge principal: «Mort de Lisa Sperling» i «Divendres 8 de juny».

Si tenim en compte que l'acció es concentra majoritàriament en els fets recordats, són aquests fets els que constitueixen la història, no el que passa en un temps present de vegades força indeterminat («La brusa vermella») i que, més que un ancoratge, esdevé un punt en suspensió en la vida dels protagonistes, un moment en què se senten impotents, mancats de control del propi destí («El mirall», «Mort de Lisa Sperling», «Carnaval», «Divendres 8 de juny»). Són, per tant, personatges que pràcticament no tenen opcions, que no poden *fer* res, només remetre a la memòria dels fets i a la seva narració.

3. Conclusions

En aquesta investigació s'han analitzat les vint-i-dues narracions de *VDC* a fi d'explicitar el tema latent que les emparenta i que, des de la primera lectura, se'ns presentava de manera intuïtiva: la traïció. Per estudiar-lo, hem classificat els textos en tres grups en funció de la «posició» mental des de la qual el personatge viu l'engany (la sospita, la maquinació o el record), i al final de cada apartat hem tractat d'arribar a unes conclusions generals entorn de la manera en què s'expressa cada una d'aquestes possibilitats narratives en el recull.

Un tema literari, hem convingut en els «Antecedents teòrics», no és quelcom que es «mostri» obertament en el text, sinó una construcció abstracta a partir d'elements discontinus d'aquest: «son mode d'émergence le plus habituel est l'implicitation, sans qu'on puisse le faire correspondre à aucune partie spécifique du texte» (Rimmon-Kenan, 1985, p. 399). Efectivament, és interessant fixar-se en el fet que, malgrat que no hem necessitat interpretacions peregrines per identificar la mentida en el nucli de les ficcions, la paraula «traïció» no apareix ni una sola vegada en cap dels fragments seleccionats. La inferim, però, perquè tot el que hi és n'és impregnat: els elements del relat són estratègicament disposats de manera que ens endinsen en un món fonamentalment regit per l'engany.

També hem apuntat que un tema, per poder ser considerat tal cosa —un principi unificador i integrador, un significat global del text—, ha de guardar una certa obertura; si no, inevitablement s'haurien de forçar els relats perquè encaixessin en l'etiqueta. En aquest sentit, hem constatat que la casuística de les narracions de *VDC* és força àmplia i que la traïció que les vehicula pot ser de natura molt diversa: hi ha sospites, maquinacions i records de traïcions sentimentals, materials, familiars, d'assassinats, de malifetes infantils, de desencisos vitals i fins i tot de la sistematització de la mentida com a actitud social. El mot traïció, aquí,

és un hiperònim, però l'hem pogut definir i acoblar amb èxit als diferents relats/hipònims.

En tots els contes, els personatges i les seves percepcions subjectives juguen un paper de primer ordre, i sobre aquesta base s'organitzen els altres elements del text. Al llarg de *VDC*, adults de diferent sexe i condició, infants i fins i tot personatges secundaris ens donen a conèixer la seva visió específica de l'engany. Les mirades es complementen i així es forma, particularitat rere particularitat, una obra panòptica sobre la traïció, que aspira a representar la totalitat de possibilitats respecte d'aquest assumpte literari —tendència que remarca l'afany universalitzant del recull, manifest en la simbologia del número vint-i-dos.

Per tot això, una de les conclusions que extraïem és que la desigualtat del recull no és una característica desmereixedora de l'obra —com ha convingut bona part de la crítica—, sinó el que dona sentit a l'empresa de *VDC* com a macroestructura. Sense aquesta diversitat, l'aproximació a la traïció no tindria caràcter exhaustiu, ni donaria com a resultat un llibre de contes que es pot llegir com una mateixa història dividida en vint-i-dos capítols. Dit d'una altra manera: la desigualtat tècnica i argumental dels contes, per paradoxal que sembli, és una prova que *VDC* és una obra unitària i no una compilació de relats deslligats, a més d'una mostra de la varietat de registres de Mercè Rodoreda com a contista.

Una de les possibles objeccions a aquesta tesi és la classificació dels contes. Hem comprovat que, més enllà de la distribució per la qual optéssim en cada cas, alguns textos es resistien a pertànyer a un únic grup dels tres, a ser simplificats amb una sola categorització. No és cap inconvenient, tanmateix: la nostra classificació s'ha d'interpretar com un exercici metodològic per il·lustrar el tema que tractem, mai com un intent de passar per l'adreçador els contes a fi que s'ajustin a un conjunt o altre. En literatura, la particularitat s'imposa sempre a qualsevol generalització, alhora que concentra, en la seva singularitat, la universalitat que interpel·la el lector, com deia Genette (1972, p. 68-69): «[...] le général est au cœur du singulier, et donc —contrairement au préjugé commun— le connaissable au cœur du mystère».

Definitivament, la traïció unifica *VDC* sense sacrificar-ne la disparitat. És un concepte ampli a bastament per abraçar les narracions que componen el recull, i alhora és prou concret per impedir que acabem identificant qualsevol cosa que llegim amb una traïció. A més, el tema no sembla esgotar-se a *VDC*, sinó que transcendeix el llibre i fins i tot el gènere «conte» per insinuar-se en la narrativa llarga. Aloma se sent traïda, instrumentalitzada, per part de Robert; per a Ramon i Maria de *Mirall trencat*, descobrir que són germans de sang és una traïció que els han fet tots els que ho saben: Eladi, Sofia, Teresa. A *La plaça del Diamant*, Natàlia esdevé alhora víctima i botxí en potència quan planeja matar els seus fills fent-los beure salfumant i suïcidar-se després de la mateixa manera. Així mateix,

el suïcidi secret del protagonista de *La mort i la primavera* significa traïr la tradició de la comunitat on viu, una comunitat fortament marcada pels rituals i la superstició, i que cimenta la boca dels morts perquè no se'ls escapi l'ànima.

I ara deixem de banda aquestes pinzellades de la rellevància que el tema de la traïció pot tenir en l'obra narrativa de Rodoreda: tot apunta que el camí per recórrer és llarg i productiu. Pel que fa a VDC, donem per provada la unitat temàtica que aporta una clau de lectura concreta de tots els contes, amb la intenció de contribuir a la revaloració d'una obra tan relegada a un segon pla. Les vint-i-dues narracions es descobreixen així com a parts d'un tot complex i polièdric, i juntes formen molt més que una suma de relats: esdevenen una unitat orgànica meditada, planificada i duta a terme segons les coordenades ideològiques de la gran narrativa rodorediana.

Referències

OBRES DE MERCÈ RODOREDÀ

- (1973). *Vint-i-dos contes* (2a ed.). Barcelona: Selecta.
(1982). *La plaça del Diamant*. Barcelona: HMB.
(1984). *Obres completes*. 3 v. Barcelona: Edicions 62.
(1991). *Cartes a l'Anna Murià*. Barcelona: Edicions de l'Eixample.

BIBLIOGRAFIA CRÍTICA

- ALAN, Gary (2008). «*Betrays: The Unpredictability of Human Relations* by Gabriella Turnaturi». *American Journal of Sociology*, vol. 114, núm. 2, p. 450-451.
- ALONSO, Vicent; BERNAL, Assumpció; GREGORI, Carme (ed.) (1998). *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu*. Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- ARDOLINO, Francesco (2016). «Roma - Barcelona - Milà». A: PIRANDELLO, Luigi. *Sis personatges en cerca d'autor*. Barcelona: Comanegra: Institut del Teatre, p. 9-19.
- ARITZETA, Margarida et al. (2010). *Una novel·la són paraules: Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda, 1908-2008*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes: Fundació Mercè Rodoreda.
- ARNAU, Carme (1974). «Una segona edició "en veu baixa": *Vint-i-dos contes* de Mercè Rodoreda». *Els Marges*, núm. 2, p. 105-116.
- (1979). *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*. Barcelona: Edicions 62.
- (1998). «Mercè Rodoreda, contista (1933-1974). Una aproximació a la seva evolució i influències», a: ALONSO..., p. 215-239.

- (cur.) (1999). «Introducció» a: RODOREDA, Mercè (1999). *Un cafè i altres narracions*, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda: Institut d'Estudis Catalans, p. 7-17.
- (cur.) (2017). *Cartes de guerra i d'exili (1934-1960)*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda: Institut d'Estudis Catalans.
- ARNAU, Carme; OLLER, Dolors (1991). «L'entrevista que mai no va sortir». *La Vanguardia*, 2 de juliol, suplement «Cultura y Arte», p. 4-6.
- AULET, Jaume (1998). «Mercè Rodoreda i els seus *Vint-i-dos contes*. Ni més ni menys». A: ALONSO, Vicent; BERNAL, Assumpció; GREGORI, Carme (ed.) (1998). *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu*. Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 458-471.
- BAQUERO, Mariano (1949). *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Patronato Menéndez Pelayo. Instituto Miguel de Cervantes.
- BIEDER, Maryellen (1991). «La mujer invisible: lenguaje y silencio en dos cuentos de Mercè Rodoreda». A: ALBRECHT, Jane White; DECESARIS, Janet Ann; LUNN, Patricia V.; SOBRER, Josep-Miquel (ed.). *Homenatge a Josep Roca-Pons*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 93-110.
- BUSQUETS, Lluís (1980). «Mercè Rodoreda, passió eterna i fràgil». *Plomes catalanes contemporànies*. Barcelona: Grup Promotor: Edicions del Mall, p. 57-64.
- CAMPILLO, Maria (1981). «Mercè Rodoreda: la realitat i els miralls». *Els Marges*, núm. 21, p. 129-130.
- (1998). «Mercè Rodoreda: la construcció de la veu narrativa». A: ALONSO, Vicent; BERNAL, Assumpció; GREGORI, Carme (ed.) (1998). *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu*. Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 323-354.
- CARBONELL, Neus (1999). «Autoritat i escriptura en els contes de Mercè Rodoreda». *DUODA: Revista d'Estudis Feministes*, núm. 16, p. 97-115.
- CASALS, Montserrat (1991). *Mercè Rodoreda: Contra la vida, la literatura*. Barcelona: Edicions 62.
- CORTÁZAR, Julio (1994). «Algunos aspectos del cuento» (1962-1963). A: CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica*, vol. 2. Buenos Aires: Alfaguara, p. 365-385.
- CORTÈS, Carles (2000). «El tractament de la realitat en els contes de l'exili (Xavier Benguerel i Mercè Rodoreda)», a: AZNAR, Manuel (ed.) (2000). *Las literaturas del exilio republicano de 1939. Actas del II Congreso Internacional (Bellaterra, 1999)*, vol. II. Sant Cugat del Vallès: Associació d'Idees: Seminari de Literatura Espanyola Contemporània: Grup d'Estudis de l'Exili Literari, p. 223-239.
- CORTI, Maria (1978). «Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo». A: CORTI, Maria. *Il viaggio testuale: Le ideologie e le strutture semiotiche*. Torí: Einaudi, p. 169-184.

- CUENCA, Maria Josep (1998). «Mecanismes conversacionals en la narrativa breu de Mercè Rodoreda: el diàleg monologat». A: ALONSO, Vicent; BERNAL, Assumpció; GREGORI, Carme (ed.) (1998). *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu*. Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 399-416.
- DIJK, Teun A. van (1983). *La ciencia del texto: Un enfoque interdisciplinario*. Barcelona: Paidós.
- ECO, Umberto (1993). *Opera aperta*. Milano: Bompiani.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. París: Éditions du Seuil.
- GUILLÉN, Claudio (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.
- GREGORI, Carme (1998). «Metamorfosis i altres prodigis en els contes de Mercè Rodoreda». A: ALONSO, Vicent; BERNAL, Assumpció; GREGORI, Carme (ed.) (1998). *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu*. Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 281-299.
- (2008). «Mercè Rodoreda: contes que faran tremolar Déu». *Caràcters*, núm. 42, p. 13.
- ŁUCZAK, Barbara (2000). «La metamorfosis en la obra de Mercè Rodoreda». *Itinerarios: Revista de Estudios Lingüísticos, Literarios, Históricos y Antropológicos*, vol. 3, núm. 1, p. 148-163.
- (2008). «“Trobar el secret d'aquesta gran força d'expressió”: la “prosa especial” dels contes de Mercè Rodoreda». A: MOLAS, Joaquim (cur.) (2010). *Congrés internacional Mercè Rodoreda: Actes. Barcelona, 1-5 d'octubre de 2008*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, p. 113-133.
- MALUQUER, Jordi (1960). «Vint-i-dos contes per Mercè Rodoreda». *Serra d'Or*, vol. II, núm. 2 (febrer), p. 14.
- MARTÍNEZ, Josepa (1998). «Finals textuais en la narrativa breu rodorediana». A: ALONSO, Vicent; BERNAL, Assumpció; GREGORI, Carme (ed.) (1998). *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu*. Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 473-486.
- MCNERNEY, Kathleen (1993). «Masks and metamorphoses, dreams and illusions in Mercè Rodoreda's “Carnaval”». *Catalan Review*, vol. VII, núm. 1, p. 71-77.
- MENCOS, Maria Isidra (2003). *Mercè Rodoreda: una bibliografia crítica (1963-2001)*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.
- MIR, Catalina (2019). «Víctimes (i agressores?) en els contes de Mercè Rodoreda». A: LAMA, Maria Xesús; LOSADA, Elena; RESANO, Dolores (ed.). *Papeles del crimen. Mujeres y violencia en la ficción criminal*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, p. 65-76. (Construcció i Representació d'Identitats Culturals)

- MOHINO, Abraham (cur.) (2013). *Mercè Rodoreda: Entrevistes*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda: Institut d'Estudis Catalans.
- MOLAS, Joaquim (1974). «Presentació». A: RODOREDA, Mercè (1974). *La meva Cristina i altres contes*. Barcelona: Edicions 62, p. 5-13.
- NAVARRO, Josep (1976). «Ruptura i linealitat temporal als contes de Mercè Rodoreda». A: TATE, Robert Brian; YATES, Alan (ed.) (1976). *Actes del Tercer Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Oxford: The Dolphin Book, p. 302-309.
- NICHOLS, Geraldine Cleary (1986). «Exile, Gender and Mercè Rodoreda». *Modern Language Notes*, núm. 101, p. 405-417.
- (1987). «Writers, Wantons, Witches: Woman and the Expression of Desire in Rodoreda». *Catalan Review*, vol. II, núm. 2, p. 171-180.
- PARCERISAS, Francesc (2010). «El reflex de la violència en temps de pau» a: ARITZETA, Margarida et al. (2010). *Una novel·la són paraules...*, p. 131-148.
- PESARRODONA, Marta (2009). «Els contes de l'exili: vint-i-dos contes». A: ARITZETA, Margarida et al. (2010). *Una novel·la són paraules...*, p. 115-129.
- PIGLIA, Ricardo (2000). *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- PLA, Xavier (2002). «Mercè Rodoreda o una poètica de la consciència literària». A: ARNAU, Carme et al. (2002). *Mercè Rodoreda, una poètica de la memòria*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda: Institut d'Estudis Catalans, p. 70-93.
- PLAZA, Elsa (1996). «Rituales femeninos y temporalidad biológica. Algunos ejemplos en el arte contemporáneo». *D'Art*, núm. 22, p. 303-313.
- POCH, Joaquim (1987). *Psicoanàlisi i dona a l'obra de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Promocions i Publicacions Universitàries.
- PORCEL, Baltasar (1966). «Mercè Rodoreda o la força lírica». *Serra d'Or*, vol. VIII (març), p. 71-75.
- RIMMON-KENAN, Shlomith (1985). «Qu'est-ce qu'un thème?». *Poétique*, núm. 64 (novembre 1985), p. 397-405.
- ROIG, Montserrat (1976). «L'alè poètic de Mercè Rodoreda». A: *Retrats paral·lels*, vol. 2. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 163-176.
- SALADRIGAS, Robert (1973). «Monòlogo con Mercè Rodoreda». *Destino. Al Pie de las Letras*, 2a època, núm. 1873 (25 agost 1973), p. 20-21.
- SARGATAL, Alfred (2000). *La invasió subtil de les aranyes: Trenta-cinc contes literaris. Introducció al gènere, antologia i guia didàctica*. Barcelona: Laertes.
- SERRA, Montserrat (2007). «Quim Monzó: "La literatura catalana aguanta, és de primera qualitat, allò que no aguanta és el país"». *Vilaweb*, 1 d'octubre de 2007. <<https://www.vilaweb.cat/noticia/2570288/20071001/noticia.html>> [Consulta: 24/07/2020]
- SHKLAR, Judith Nisse (1984). *Ordinary Vices*. Cambridge; Londres: The Belknap Press of Harvard University Press.

- SIMBOR, Vicent (1998). «El joc temporal en els contes de Mercè Rodoreda». A: ALONSO, Vicent; BERNAL, Assumpció; GREGORI, Carme (ed.) (1998). *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu*. Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 253-279.
- SOBRER, Josep Miquel (1994). «Gender and Personality in Rodoreda's Short Fiction». A: MCNERNEY, Kathleen; VOSBURG, Nancy (ed.). *The Garden across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*. Selinsgrove: Susquehanna University Press; London [etc.]: Associated University Presses, p. 188-200.
- TURNATURI, Gabriella (2007). *Betrayals. The Unpredictability of Human Relations*. Chicago: University of Chicago.
- VARDERI, Alejandro (1987). «Mercè Rodoreda: més enllà del jardí». *Catalan Review*, vol. II, núm. 2, p. 263-271.

Índex d'esments dels contes

S'indiquen les pàgines en què s'esmenta el títol de cada relat i, en negreta, les que contenen el comentari específic de cada un. La lletra *n* darrere una xifra indica nota al peu.

1. La sang	9 <i>n</i> , 20, 23, 24-27 , 29, 34, 42, 44, 45, 47, 56, 59, 75
2. Fil a l'agulla	8 <i>n</i> , 9 <i>n</i> , 23, 23 <i>n</i> , 37 <i>n</i> , 45, 47-49 , 51, 58, 59, 63, 71, 72
3. Estiu	23, 35 <i>n</i> , 36, 45, 51-52 , 58, 59, 66
4. Gallines de Guinea	15, 19, 23, 24, 40-42 , 43, 52, 69 <i>n</i>
5. El mirall	9 <i>n</i> , 19, 23, 37 <i>n</i> , 59, 62-65 , 66, 67, 72, 77, 78, 79
6. Felicitat	8 <i>n</i> , 23, 24, 30-32 , 34, 42, 44, 47, 57
7. Tarda al cinema	9 <i>n</i> , 19, 20, 23, 24, 32-34 , 34 <i>n</i> , 36, 37, 37 <i>n</i> , 43, 44, 45, 45 <i>n</i> , 52, 57, 62
8. Un home sol	15, 23, 34 <i>n</i> , 45-47 , 51, 58, 59, 68
9. El gelat rosa	9 <i>n</i> , 19, 20 <i>n</i> , 23, 35 <i>n</i> , 36, 59, 65-66 , 77, 78
10. Carnaval	18, 23, 59, 69-73 , 76, 77, 78, 79
11. Promesos	23, 24, 32, 33, 34, 35-37 , 43, 44, 51 <i>n</i> , 52, 57, 66, 71 <i>n</i>
12. Cop de lluna	15, 19, 23, 24, 37-40 , 41, 43, 44, 56, 63, 67, 79
13. En veu baixa	8 <i>n</i> , 9 <i>n</i> , 19 <i>n</i> , 23, 35 <i>n</i> , 36, 59, 65, 66-67 , 77, 78
14. Darrers moments	19, 23, 45, 56-57 , 58, 59
15. Divendres 8 de juny	8 <i>n</i> , 23, 23 <i>n</i> , 59, 73-75 , 77, 78, 79
16. Començament	23, 37, 45, 49-51 , 52, 58, 59, 66, 79

- | | |
|---------------------------|---|
| 17. Nocturn | 23, 37 <i>n</i> , 45, 54-56 , 56 <i>n</i> , 57, 58, 59, 65 <i>n</i> |
| 18. La brusa vermella | 20, 23, 59-62 , 66, 72, 76, 78, 79 |
| 19. Mort de Lisa Sperling | 23, 37 <i>n</i> , 59, 67-69 , 75, 77, 78, 79 |
| 20. El bany | 8 <i>n</i> , 15, 23, 42 <i>n</i> , 45, 52-54 , 58, 59 |
| 21. En el tren | 20, 23, 57 <i>n</i> , 59, 75-76 , 77, 78, 79 |
| 22. Abans de morir | 9 <i>n</i> , 20, 23, 23 <i>n</i> , 24, 27-30 , 33, 34, 39, 42, 44, 45, 63, 66, 67, 68, 73 <i>n</i> |

BIBLIOTECA MERCÈ RODOREDÀ

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)
- 4 Joaquim MOLAS (cur.), *Congrés Internacional Mercè Rodoreda. Actes* (Barcelona, 1-5 d'octubre de 2008) (2010)
- 5 Joaquim MOLAS (dir.), *Any Rodoreda 1908-2008. Memòria* (2010)
- 6 Carme ARNAU, *Mercè Rodoreda, l'obra de postguerra: exili i escriptura* (2012)
- 7 Barbara ŁUCZAK, *Espai i memòria. Barcelona en la novel·la catalana contemporània (Rodoreda - Bonet - Moix - Riera - Barbal)* (2012)
- 8 Kathleen McNERNEY, *Mercè Rodoreda: A Selected and Annotated Bibliography (2002-2011)* (2015)
- 9 Laura MONGIARDO, «*El mar*» i «*L'elefant*» de Mercè Rodoreda, *una proposta de traducció a l'italià* (2015)
- 10 Kathleen McNERNEY, *Mercè Rodoreda: una bibliografia crítica (2002-2011)* (2017)
- 11 Laura BOLO, *Mecanismes narratius en la construcció dels personatges de la novellística rodorediana* (2017)
- 12 Eva COMAS, *El somni blau. Estudi dels somnis en la narrativa de Mercè Rodoreda* (2020)
- 13 Laura BOLO, *Metamorfosis en el recull 'La meva Cristina i altres contes'* (2020)
- 14 Catalina MIR, *Vint-i-dues aproximacions a la traïció com a tema literari. Per a una anàlisi global de 'Vint-i-dos contes' de Mercè Rodoreda* (2021)

ARXIU MERCÈ RODOREDÀ

Títols publicats

- 1 Mercè RODOREDÀ, *La mort i la primavera* (1997)
- 2 Mercè RODOREDÀ, *Un cafè i altres narracions* (1999)
- 3 Mercè RODOREDÀ, *Primeres novel·les, vol. I, Sóc una dona honrada? Del que hom no pot fugir* (2006)
- 4 Mercè RODOREDÀ, *Primeres novel·les, vol. II, Un dia de la vida d'un home. Crim* (2002)
- 5 Abraham MOHINO (cur.), *Mercè Rodoreda. Entrevistes* (2013)
- 6 Mercè RODOREDÀ, *Mercè Rodoreda. Obra plàstica* (2016)
- 7 Mercè RODOREDÀ, *Cartes de guerra i d'exili (1934-1960)* (2017)
- 8 Mercè RODOREDÀ, *Teatre* (2019)

Vint-i-dues aproximacions a la traïció com a tema literari

Vint-i-dos contes s'ha considerat, durant molts anys, una obra poc reeixida i d'importància menor en el conjunt de la producció de Mercè Rodoreda, judici essencialment fonamentat en la disparitat tècnica i argumental dels textos que formen l'aplec. L'objectiu principal d'aquest llibre és reivindicar i demostrar, per contra, la unitat del recull. Per a aquest fi, l'autora proposa de concebre'l com una macroestructura erigida al voltant d'una gran temàtica literària: la traïció.

L'engany que impera en les relacions humanes, si bé és un assumpte que apareix una vegada i una altra en el nucli de les ficcions, arriba a adoptar formes molt diverses, des del tradicional triangle amorós o l'assassinat d'un familiar fins, en l'altre extrem, una simple malifeta infantil. A l'hora d'analitzar una casuística tan àmplia, l'estudi classifica els relats en tres grups que es corresponen amb les diferents perspectives epistemològiques des d'on es narra la traïció dins l'obra: sospita, maquinació i record.

Aquesta clau de lectura estructural i temàtica, un cop aplicada als vint-i-dos contes, permet redescobrir-los com les diferents peces d'un tot complex i polièdric. Junts formen molt més que una mera suma de relats: esdevenen una unitat orgànica meditada, planificada i duta a terme segons les coordenades ideològiques de la gran narrativa rodolediana.

