

Els tons de la pell: notes sobre els estils rodoredians

MARINA GUSTÀ
Universitat de Barcelona

RESUM

El que es proposa en aquesta contribució només té caràcter d'hipòtesi. Aspira a convertir-se en una descripció de la gramàtica compositiva de l'obra rodorediana en el seu segment de més pes: la llengua de les novel·les i els contes. A diferents nivells, el que l'escriptora ha de resoldre, a partir de la tria d'un punt de vista i/o d'un personatge, és enormement difícil, encara que es tracti sempre del mateix joc. La clau de la qüestió és aconseguir de fer versemblant el resultat, diferent a cada text, d'un pacte; un pacte entre les necessitats expressives del personatge i les seves possibilitats de bastir un discurs cohesionat —tant li fa que després aquest discurs es desprengui de la realitat i se'n vagi cap al somni, l'alienació, l'al·lucinació o, senzillament, la mentida. A la darrera part s'aventura una tipologia de mecanismes sintàctics i morfològics característics que mostren com aquest pacte arriba a formar part de la textura mateixa de la narració.

RESUMEN

Lo que proponemos en esta contribución tiene sólo carácter de hipótesis. Aspira a convertirse en una descripción de la gramática según la cual Rodoreda compone la parte mayor y más distintiva de su obra: las novelas y los cuentos. Lo que la escritora tiene que resolver es difícilísimo, aunque se trate siempre del mismo juego: dado un punto de vista (i/o un personaje), hay que lograr la verosimilitud del resultado de un pacto, distinto en cada caso, entre las necesidades expresivas del personaje y sus posibilidades de cohesionar un discurso —da lo mismo que luego este discurso se desgaje de la realidad y vuele hacia el sueño, la alienación, la alucinación o sencillamente la mentira. En la última parte aventuramos una topología de mecanismos sintácticos y morfológicos característicos que muestran cómo ese pacto acaba formando parte de la textura misma de la narración.

ABSTRACT

What this contribution proposes is only a hypothesis. It attempts to provide a description of the compositional grammar in the most important part of Rodoreda's work: the language of her novels and stories. On different levels, what the writer has to resolve, by selecting a point of view or a character, is enormously difficult, although the game is always the same. The key to the problem is to succeed in making the result, different in each text, plausible as a pact; a pact between the expressive demands of the character and his or her possibilities of providing a coherent discourse — never mind whether this discourse later abandons reality and heads towards a world of dreams, or alienation, or hallucinations or, quite simply, lies. In the last section the paper proposes a classification of syntactic mechanisms and morphological features that show how this pact becomes part of the very texture of the narrative.

Darrere d'aquest títol més imprudent que no poètic, hi havia i hi continua havent una intenció honesta: descobrir algunes de les maquinacions per les quals la forma del discurs roredia produeix uns efectes determinats en el lector, efectes entre els quals caldria distingir els experimentats la primera vegada que es llegeix un text de Rodoreda dels que, confirmació o decepció, poden produir-se en les ocasions posteriors. No parlo, que quedi clar, en termes qualitius sinó únicament en termes de reconeixement d'un clima verbal amb què aquest lector genèric identifica l'escriptora, i de com aquesta expectativa pot no haver-se vist satisfeta, almenys d'entrada, en obres que aparentment s'allunyen de les maneres a les quals s'ha adherit aquest lector. Seguir per aquest camí implicaria ara, d'una banda, intentar formalitzar una hipòtesi sobre com ha estat i com és llegida Rodoreda; de l'altra, endinsar-se per un terreny tan apassionant com el dels estudis sobre el procés de lectura com a procés psíquic. No anirem per aquí: ens quedarem tot just pels voltants del procel·lós però prou intel·ligible terme d'*estil*. I mirarem d'eixamplar-ne l'accepció més trivial cap a un terreny no tan acotat.

Tan difícil és descriure els efectes de l'aparença formal d'un text (òbviament sense recórrer a un vocabulari de sensacions i d'impressions, de sentiments i d'emocions, quan sabem que amb això només metaforitzem una peculiar «emoció intel·lectual» —i que se'm permeti l'oxímoron—) com aïllar les causes que els produeixen: en el títol d'aquesta intervenció es parla d'«estils», i l'ús del plural ja indica que, a hores d'ara (i des de fa molts anys), no es pot pretendre impunement el retorn a una «estilística» banalitzada i passada de moda, que se cenyís només al lèxic i a la sintaxi, i a quatre figures retòriques de rendiment segur.

D'altra banda, però, és difícil fer-ho d'una altra manera; és a dir, és difícil de caracteritzar un estil o uns estils intentant no caure en aquests paranys. Per tant, jo suposo que, encara que hagi dit que no es pot pretendre impunitat, acabaré pagant poc o molt el preu de la banalització. Per si hi pot haver un atenuant, en tot cas, no deixaré de dir que sé perfectament que l'«estil» no és reduïble a aquests aspectes teòricament o aparentment superficials —que acabo d'esmentar—, i que potser correspondrien a la «pell» del títol, sinó que l'organització temàtica i estructural de la narració, l'establiment i la caracterització del punt de vista i, sobretot, si parlàvem de retòrica, la *inventio* com a força motriu de la construcció del text són els pilars sense els quals cap pell de cap obra s'aguantaria. He parlat de narració i, efectivament, només al·ludiré a textos narratius publicats després de *Vint-i-dos contes*, és a dir, estrictament a l'obra més madura de Mercè Rodoreda, que és també la més coneguda, la més estudiada i també la que té, de ben segur, un estatge més permanent en la memòria dels lectors. Això em permetrà segurament no citar tant com hauria volgut, per no allargar excessivament la intervenció.

Si vaig posar aquest títol i si tenia, i continuo tenint, aquestes intencions era sobretot per un cert afany compensatori, és a dir, perquè estem molt ben servits

d'estudis temàtics i de lectures simbòliques des de tota mena d'aproximacions —des de la mitocrítica i la crítica psicoanalítica, fins als estudis culturals—, i estem molt acostumats a veure Colometes, Tereses i Armandes circulant per pantalles i escenaris, cosa que, d'altra banda, tampoc no és intrínsecament perversa, però de tant en tant potser convé de recordar la matèria primera i de purgar una mica tots plegats tanta arrogància a l'hora d'atribuir corporeïtat física i psíquica, i un sentit que se'n deriva, als personatges, a uns personatges que, de fet, com deia Barthes i com ha comentat abans Denise Boyer, són, de fet, llenguatge, no res més; és a dir, tenen un estatut verbal fixat damunt d'un paper.

Sense ser tan brutal ni allunyar-se tant de la veritat de la lectura de cadascú, podem reconèixer que Colometa, Cecília i Maria són colpidores; però que ho siguin només es deu a la saviesa amb què la seva creadora les va construir com a objectes d'una determinada textura verbal. L'estatut de realitat ficcional que puguin tenir és la paraula, i habitualment la seva pròpia paraula, qui els el dona. El reflex essencial de realitat que constitueixen aquests personatges, i tots els altres de la narrativa de Rodoreda, hi ha un mirall que el fa possible, i el mirall és la lliçó, la superfície verbal del text, és la cara llisa del mirall. L'únic que, en realitat, existeix. I tota la profunditat que el mirall retorna és el gruix de sentits, d'emocions, de sensacions, que la matèria verbal evoca per obra de combinacions, de tries, de repeticions, d'al·lusions i d'elusions. La nostra pròpia experiència bolcada en contenidors de tantes formes com calgui i modelada en conseqüència.

D'altra banda, disposem també d'un bon gruix, sovint en aquests mateixos estudis temàtics que dèiem, d'aclariments sobre l'arquitectura de les novel·les, del punt de fuga que en constitueixen les diverses veus narratives, enganyoses responsables de la tria de fets, d'accions i reaccions, l'estatut de les quals veus ve donat per la seva peculiar manera de dir el món. No sabem si el veuen, el que sí que és cert i hi podem pujar de peus, és que el diuen. I és això darrer, doncs, que el diuen, el que ara ens interessa, i el que dèiem que potser havia estat més desatès. Hi ha excepcions, naturalment, i voldria destacar dues ocasions, ja bastant llunyanes en el temps, i distintes entre elles, en què dos estudiosos van assajar la caracterització de l'estil rodoredià.

El primer en gruix és aquell article de Josep Miquel Sobrer citat més d'un cop aquests dies, «L'artifici de *La plaça del Diamant*: un estudi lingüístic», que l'any 1973 encetava un camí, em sembla que molt fecund, però que no va tenir continuïtat. És possible que l'autor pensí que només era una aproximació, que ara li queda molt lluny i que probablement no el faria de la mateixa manera, però convindran amb mi que sempre hi ha lectors, i cada any n'hi ha de nous (ni que només pensem en el gremi dels estudiants), als quals aquells aclariments sobre el català de Natàlia/Colometa poden fer obrir els ulls. Josep Miquel Sobrer hi explicava allò més necessari: que aquella naturalitat, que encara ara, com comentava també abans

Maria Campillo, un sector de lectors pot llegir com a producte d'un text documental, no és causa sinó efecte: conseqüència d'un artifici. Que el «color» de la parla de Colometa no respon a cap intenció fedatària. I per desmentir Carner, Colometa, encara que fos de Gràcia, no és pas segur que digués «pues / sollant la parla catalana»; sinó que, amb la mediatització de Rodoreda, de la seva boca no en surt —recordava Sobrer— ni un sol castellanisme. I no només ni un sol castellanisme, sinó cap ni una de les moltes altres incorreccions del català que es parlava a Barcelona abans i després de la guerra, que són no precisament de manera miraculosa absents del text. No els parafrasejaré l'article que ja sé que coneixen, però sí que en recordaré la conclusió, perquè em sembla que exemplifica bé allò de la producció de l'efecte, que dèiem abans. Després d'haver repassat alguns dels trets característics de la «pell» de *La plaça del Diamant*, Sobrer considera que, l'estremiment amb què es rep finalment la història de Natàlia/Colometa, l'experimenta el lector perquè, al llarg de la lectura, se li n'ha anat fent palès l'horror a causa de la fricció que es produeix constantment en el text —i que és molt calculada— entre la senzillesa ingènuament anivelladora del doll narratiu de Colometa i l'enormitat de la desgràcia que l'ha colpit (a ella individualment, però també a tot un país). El sedàs verbal de la protagonista té sempre la mateixa espessor, tant si es tracta de situar en el fil dels records l'anada del Quimet al front, com si el lligam entre dos esdeveniments rellevants és el canvi d'un adroguer per un altre —convertit ell mateix en esdeveniment rellevant per gràcia de la paraula de la narradora—; Colometa, és clar, no és conscient del contrast, perquè no distingeix a l'hora de l'expressió entre els diversos ordres de l'experiència: intel·lectual, moral, metafísica, física, emocional, etc. Nosaltres, lectors desproveïts de bona fe, sí que els distingim, però per a ella passen exactament tots pel mateix —anava a dir— embut.

L'altre cas, d'intentar de caracteritzar la «pell» dels escrits rodoredians, és un apunt sintètic en què Joaquim Molas, el 1967, en el pròleg a *La meva Cristina i altres contes*, ja indicava les línies mestres d'una escriptura narrativa que encara havia d'engruixir-se al llarg de les obres decisives que havien de venir. Molas parlava aleshores d'«una prosa evocativa i lírica [...] les característiques més remarcables de la qual són: la ingenuïtat d'interpretació i d'expressió, la malícia en la tria dels elements, que arriba a vorejar l'esquematisme, la insinuació i el matís». Em sembla que això és exacte. És exacte pel que fa als conceptes, i ara no en termes d'efecte, sinó justament d'intenció: la ingenuïtat d'expressió i la malícia en la tria. I per això mateix em sembla que és de màxima aplicabilitat a tot el corpus narratiu de Mercè Rodoreda des de la publicació de *La plaça del Diamant* el 1962. L'enumeració moliana de conceptes atribuïbles a la intenció autorial («malícia» i «esquematisme»), a la veu narrativa («ingenuïtat d'interpretació i d'expressió») i a tots dues instàncies (la «insinuació» i el «matís») ens duu a la qüestió de si hi ha «un» estil propi de la narrativa rodorediana o bé si és millor parlar d'estils en plural i carac-

teritzar per separat cadascuna de les novel·les i cadascun dels grups de contes. I avanço que em sembla que la solució (si és que hi ha un problema) passa per considerar uns denominadors comuns, que em resisteixo a anomenar «recursos», i que rauen sobretot en el nivell sintàctic i s'adapten perfectament a la galeria variadíssima de narradors de novel·les i contes; i unes particularitats pròpies de cada novel·la (o de cada personatge) que serveixen a la il·lustració d'una mirada i una realitat cada cop diferents, presentades en angles diversos de comprensió i, doncs, d'expressió. L'ingenuïsm, la ironia, les el·lipses, per una banda, i l'analogia i la repetició, per l'altra, comandarien aquesta cara del text.

Rodoreda va al·ludir algun cop a aquestes dues possibilitats: estil o estils. Tots hem llegit i llegim constantment pròlegs, declaracions, fragments d'entrevistes, i sabem que cal donar-los, en el seu cas i en el de qualsevol altre autor, un crèdit com a mínim elàstic. Per això, no vull recórrer a gaires exemples d'aquestes fonts i només al·ludiré a dues ocasions en què l'escriptora mostra aquesta consciència d'haver-se construït una mirada, és a dir, creat un estil peculiar, característic i esperat pel seu lector, que la hi identifica potser de manera massa reductora. Es tracta, en primer lloc, d'aquell conte tan fascinant, «Paràlisi», que segur que tothom té present i que és la particular «paradoxa del mentider» de Mercè Rodoreda, la qual s'hi permet, fins i tot, una certa autoironia amarga (en un text que és, tot, molt amarg) precisament en un punt en què es refereix a aquest seu estil. Recordin: el personatge escolta la *Sonata a Kreutzer*, i diu: «El violí s'exalta, perquè un home fora d'òrbita va escriure molts gargots damunt de cinc ratlles, podria dir damunt d'un pentagrama, però no seria jo si ho digués així, "cinc ratlles"». És un detall, però concentra i exemplifica aquesta distància de la narradora respecte a ella mateixa (respecte al personatge i al seu doble com a narrador) i respecte al text i, en fi, una certa reticència, escepticisme o fins i tot un cert cansament d'haver de fer sempre determinades coses per respondre a determinades expectatives. Ja no som en el terreny de la imatge de l'escriptora, sinó de la imatge del seu estil. I ens adonem que no fa distincions i que es refereix a una sola manera de fer o d'escriure; vindria a dir que escriure «així» és característic de la seva identitat com a narrador (i el masculí és intencionat).

L'altra ocasió a què em volia referir és el pròleg de *Quanta, quanta guerra...*, en el qual Mercè Rodoreda afirma que ha escrit la novel·la «tres vegades de dalt a baix», i que «abans de passar-la en net cada pàgina ha estat escrita, almenys, tres o quatre vegades». Efectivament, l'any 1977 (la novel·la no s'havia de publicar fins a 1980) Rodoreda contestava per carta a Pere Gimferrer: «En la seva carta anterior em preguntava què s'havia fet d'aquella novel·la que tenia començada, *Quanta, quanta guerra...* En tinc un centenar de pàgines de les quals estic poc satisfeta per culpa de l'estil. Em queda pobre i ensopit. Quan tindrà la novel·la completament estructurada vindrà la gran batalla amb les meves limitacions estilístiques.» Llevant la dosi de

coqueteria del cas, el que sembla clar és que li costa de fer quallar l'especificitat característica d'aquesta novel·la més enllà de trama i argument: allò que només es pot trobar en la textura verbal que diferenciarà Adrià de Colometa, de Cecília, del jardiner i dels personatges de *La meva Cristina*, tan còmodes amb la seva estranyesa. És a dir: la manera com Adrià ha de parlar d'ell mateix i dels altres per poder arribar a tenir una consistència com a individu, una «manera» que rau en la punta de neòfit o d'innocent, i d'insòlit, que fa que en cada cas el doll narratiu soni amb una música diferent, tot i tenir les bases comunes que abans anotàvem.

Sobre la balança, tan difícil d'equilibrar, entre aquesta evident pruija de perfecció i la inseguretat que, almenys ho sembla a través d'algunes cartes, l'acompanyava, hi ha un altre testimoni indirecte que algun cop ha estat adduït per relativitzar la destresa de l'escriptora. Es tracta de les cartes d'Obiols que, al llarg de 1960 i el començament de 1961, van plenes (recordo que són les d'Obiols perquè les de Rodoreda d'aquests anys [ja] no existeixen) de correccions i comentaris, primer, dels textos del que amb el temps seran les «Flors de debò» de *Viatges i flors* i, després (de vegades en una mateixa carta), de capítols de *La plaça del Diamant*. Per cert que en aquest moment tenen en compte tots dos títols, o bé *Colometa* o bé *La plaça del Diamant* sense cap decisió definitiva. El comentari d'Obiols és sempre rutinàriament elogiós, gairebé una fórmula que es repeteix amb poques variants: sense citar textualment, li sol dir que el que ha escrit és «sensacional» (és un adjectiu freqüent), però sobretot que «amb una mica més d'esforç quedarà perfecte». I sembla com si aquesta mica més d'esforç no fos sinó el d'acceptar les correccions o les modificacions que ell li dicta. És divertit de constatar que Obiols no sempre l'encerta i que Rodoreda no sempre li fa cas (val a dir que es tracta de poques vegades). Hi ha un exemple molt divertit a propòsit de la «quarantena», és a dir, del postpart de Colometa, en què Obiols no entén l'accepció del terme i aleshores crea un embolic amb els anys i les edats dels personatges, per acabar-li aconsellant altre cop que s'hi esforci, perquè si no ho vigila hi haurà incoherències cronològiques. Al final, ella li aclareix i ell no torna a piular. Valgui l'exageració que potser m'he permès per al·ludir a la condescendència una mica molesta d'Obiols, per una banda, i a la indecisió una mica excessiva de Rodoreda, per l'altra.

Ja fa temps que les consideracions sobre l'estil de les novel·les de Mercè Rodoreda giren al voltant d'un terme bastant ambigu i que només insinua la presència en el text narratiu d'unes característiques convencionalment anomenades poètiques. Sovint es diu que Rodoreda ha passat d'un llenguatge més o menys adherit a la realitat a un llenguatge més «poètic»; o d'un cert realisme a la poetització. El quan i el com no queden clars. La veritat és que el mateix tipus genèric de recursos es pot trobar a *La plaça del Diamant* i a *Quanta, quanta guerra...*; per no parlar de *La mort i la primavera*, que, com que és una novel·la inacabada i amb testimonis de molts estadis de redacció (el primer dels quals coetani pràcticament a la redacció

de *La plaça del Diamant*), ens permet encara amb més seguretat refusar la simplificació. On hi ha la diferència és en el grau de realisme de l'univers que es dreça en cada text, però, aleshores, si poetització vol dir «desrealització», massa coses grinyolen i potser més valdria no seguir utilitzant aquest terme. Fer-ho ens estalviarà també ambigüitats a propòsit de la Rodoreda poeta i de la Rodoreda narradora. La meua idea és que Rodoreda va deixar d'escriure poesia en el moment que va veure que el vers (i, per tant, el poema) se li mecanitzava, mentre que l'escriptura narrativa li oferia tota una sèrie de possibilitats expressives que la mena de poesia que havia assajat tampoc no li acabava de donar: parli qui parli en el poema, la veu no es fa distinta; és a dir, no aconsegueix —quan fa parlar personatges— l'encaix de la mimesi. Ella mateixa, l'any 1948, ja havia dit a Anna Murià en una carta que escrivia poemes de manera una mica addictiva: «M'ha agafat la malaltia que se'n diu Pansamansa-Minsapinça». En resum: que potser li és massa fàcil, que escriu sonets a dojo (ara ho sabem) i que potser (i només és una hipòtesi) arriba un moment que troba aquesta facilitat menys engrescadora que l'empenta i l'angoixa amb què s'enfronta a la narració.

L'obra narrativa de Rodoreda és una mina per exemplificar les figures de l'*elocutio* o de l'*ornatus* de la retòrica clàssica. El resultat d'una tal repassada ens aproximaria certament a aquest aspecte preterit en els estudis rodoredians, però em temo que tampoc no donaria les claus d'allò que hem anomenat la textura de la narració o el seu clima verbal. Si diem que la majoria de les figures de dicció per addicció es poden trobar en els contes de *La meua Cristina...*, no precisem gaire més la relació entre la paraula dels personatges i la història que expliquen... A falta d'una idea més brillant (i d'un buidat que, no ens enganyem, queda per fer), el que proposaré només té caràcter d'hipòtesi. Aspira a descriure el marc de la gramàtica compositiva rodorediana en el seu estadi més palpable: el de la llengua de les novel·les i els contes. I aspira, això també, a tenir continuïtat temps a venir en alguna mena de treball més substantiu. Els *estils*, doncs, són els de cada conte, de cada novel·la, i això és així perquè, com he dit abans, donen cos verbal a cada veu, a cada personatge. I l'*estil* és el que conforma aquelles bases comunes (amb l'excepció relativa de *Mirall trencat*, que sempre ha de quedar una mica al marge de les generalitzacions) a què també havíem al·ludit.

Anant del més obvi al menys obvi, direm primer que podem considerar establert el predomini absolut de la primera persona, es tracti o no de l'escriptura parlada: també hi ha les cartes, o la narració autobiogràfica que no acabem de saber si s'adreça a algú o no; hi ha monòlegs, més o menys dramàtics, i hi ha pseudo-converses, tota una gradació de modalitats. En qualsevol, aquesta primera persona s'explica ella mateixa, es construeix: Colometa, Cecília, els protagonistes, la majoria, de *La meua Cristina*, s'expliquen ells mateixos explicant el món. Molts d'ells no diuen gaire cosa de la seva vida interior. L'Adrià de *Quanta, quanta guerra...*, posem

per cas, és un personatge molt jove, amb molt poc recorregut quan comença la seva història; per tant, pot comparar molt poc entre el que va vivint i el que ha viscut; i, de fet, aquest és el seu aprenentatge: el valor de l'experiència, i, doncs, el valor de la vida i el valor de la mort; però per pura lògica narrativa, Adrià sobretot descriu el món extern tal com el va coneixent, i nosaltres, lectors, podem anar construint el personatge, perquè és a través del que veuen els seus ulls que entenem allò que ell no entén (i aquesta és la gràcia). En qualsevol cas, i aquí anàvem, la seva narració té unes característiques que no té la de Natàlia o la de Cecília. És curiós, els protagonistes de *Quanta, quanta guerra...* i de *La mort i la primavera*, i alguns dels personatges adolescents dels contes (el de «Gallines de Guinea», de *Vint-i-dos contes*, o el protagonista de «La gallina», de *La meva Cristina*, que és aquell noi al qual se li mor la mare, i el pare, per dir-ho d'una manera barroera, la substitueix per una gallina, i ell explica que només té ganes de seure a la pedrera amb les cames penjant i d'escopir a terra), són personatges que tenen encara molt poc de seu, per les raons que sigui, tenen per edat poc gruix d'experiència i en aquell moment el que interessa és això, és la mirada del neòfit, estranyada i voraç alhora, amb què guaiten el món, intenten d'aprendre'n i d'entendre'l. Per això, a *Quanta, quanta guerra...*, hi predomina la descripció externa d'indrets, d'individus, de personatges, de situacions; i per això en el fil narratiu-descriptiu d'Adrià, sense solució de continuïtat, s'hi fon l'estil directe, la veu dels altres personatges amb qui es troba: de vegades, s'indica amb dos punts el començament de la interpolació; al més sovint no hi ha ni tan sols aquesta marca. I per això també les frases d'Adrià són frases molt curtes d'estructura senzilla, tipus subjecte, verb i predicat. No hi ha aquella il·lació continuada tan habitual a *La plaça del Diamant* o a *El carrer de les Camèlies*, ni tampoc (o molt poc) la cantilena, plena de sentit, dels *verba dicendi* de la primera d'aquestes novel·les («em va dir que») o de *La mort i la primavera*, on el «deien que», més enllà de la seva funció de donar entrada al discurs de l'altre, té sobretot la de fer present constantment el pes del costum atàvic fet llei.

A diferents nivells, el que l'escriptora ha de resoldre, a partir de la tria d'un punt de vista o d'un personatge, és enormement difícil, encara que es tracti sempre del mateix joc. La clau de la qüestió és aconseguir de fer versemblant el resultat, diferent a cada text, d'un pacte; un pacte entre les necessitats expressives del personatge i les seves possibilitats de bastir un discurs cohesionat —baldament després aquest discurs es desprengui de la realitat, i se'n vagi cap al somni, l'alienació, l'al·lucinació o, senzillament, la mentida. En cada cas Rodoreda ajusta la decisió, la voluntat o l'obligació del personatge (mai no arribem a saber quin és el punt de partida) de narrar la seva història, amb el contingut de la matèria diversa d'aquesta narració, més punyent i més colpidora, o més banal i de menys interès, més o menys explícita. La versemblança de la capacitat d'expressió i de l'expressivitat del personatge ve determinada per la caracterització decidida d'antuvi: edat, instrucció, feina, orígens

familiars i socials... I adquireix el to definitiu quan tot es fa entrar en la ment de l'innocent, el patró comú dels protagonistes rodoresians. Així, és clar, la veu del diplomàtic del conte «Record de Caux», de *La meva Cristina*, no s'ha d'assemblar per a res a la veu del protagonista sense nom de *La mort i la primavera*, o, per posar un cas menys complex, a la veu de Colometa o de Cecília. Recordem que es tracta d'un home que cita repetidament Byron per intentar explicar com l'enamorament que el va colpir en un moment de la seva joventut ha continuat determinant la seva vida posterior, lligada sempre al somni no acomplert. Aquesta i altres referències plàstiques i musicals, geogràfiques i vagament professionals esbossen el personatge: ja sabem quina mena de llenguatge és plausible que faci servir per explicar qui és. I com que necessitats i possibilitats actuen conjuntament, no només la tria del lèxic, de les constants sintàctiques, de les falques, dels modismes i les frases fetes, sinó també, sobretot, els comentaris sobre el propi discurs («no m'agradaria que se'n rigués, és clar...»; «I miri, tant si em creu com si no em creu...») ens n'acaben de fer el dibuix complet. Una tirada, aquesta, a la qual també Colometa ens té, com sabem, molt acostumats: cada cop que diu que una cosa «no es pot explicar» porta al pla enunciatu, d'un sol cop, les condicions del pacte esmentat.

Els dos platets de la balança, el de les necessitats i el de les possibilitats, queden aparentment equilibrats per una sàvia estilització del llenguatge col·loquial, precisa i característica per a cada veu. L'arc de tonalitats és ample: de la riquesa inconscient de les descripcions de Colometa a la gravetat seca amb què el protagonista de *La mort i la primavera* explica l'organització social del poble; passant pel cas de *Mirall trencat*, on l'estil directe mai no és narratiu i s'acoloreix amb tons il·lusòriament populars, en el cas de les minyones i de la mateixa Teresa; o pren el to de la petita i convinguda hipocresia de les relacions socials en aquell món. Teresa torna, aquí, a servir d'exemple, i és l'únic cas, per la peculiar construcció d'aquesta novel·la, en què podem saber, sense que sigui ella qui ho digui, que pensa una cosa i en diu una altra (el joc de la seducció en la primera trobada amb el notari n'és una mostra relativament subtil i teatralitzada, però hi ha molts casos en què la mentida és ostensible i ostentosa, i no només per al lector). A aquestes alçades, ja no cal dir que l'elaboració d'una llengua parlada ideal i estilitzada, versàtil, de resultats tan efectius, no és prèvia ni és externa als personatges, sinó que es fa en el seu mateix anar dient i, doncs, anar-se construint en cada lectura. Aventuro, a continuació, i per acabar, una descripció de la gramàtica del text.

A la base del discurs hi ha estructures sintàctiques senzilles o molt senzilles, que es poden materialitzar en la característica il·lació de *La plaça del Diamant* (i de moltes altres narracions, com ara «El senyor i la lluna»); o en la juxtaposició de frases molt curtes separades per punt i molt senzilles, que descriuen una acció, un individu o un indret, en sèries com aquesta: «Vaig travessar l'esplanada. Davant mateix de la porta del cafè hi havia una figuera. A dintre tot era una trencadissa d'ampolles.

Em vaig asseure davant d'una taula a rumiar.» La subordinació és elemental i sempre té una funció substantiva (lligada a l'abundància, en moltes narracions, dels *verba dicendi*), adjectiva (frases de relatiu) o explicativa (els personatges no solen especular en l'exteriorització de la seva història, com a molt expressen ocasions perdudes o anhels). El que més abunda, en l'explicació, a part de les de relatiu, són les oracions causals amb «com que», i les introduïdes amb aquests «perquè» (de vegades reduïts a «que»), que tant poden ser causals com finals. I les oracions temporals («quan» és la conjunció més habitual), perquè, és clar, cal situar l'acció, cal anar-la puntuant. Ja sabem com ho fa, per exemple, Cecília. La protagonista d'*El carrer de les Camèlies* compta el temps per senyors, perquè són els senyors els que marquen els anys o els mesos que s'està amb cadascun, i és així que es va fent gran. Colometa, en canvi, compta el temps per coincidències: «el dia abans del colom, en Quimet va comprar l'embut per abocar el vi de la garrafa a l'ampolla». Per vertebrar la continuïtat de la narració, els lligams són d'aquesta mena: «va ser quan», «va ser aleshores que», «va ser llavors que», etc. Sempre, si calia remarcar-ho, perfet perifràstic.

És en la descripció que cau tot el pes de les ficcions rodoredianes. La descripció és el que s'emporta gairebé sempre tots els esforços del personatge, que sol tenir una gran voluntat d'exactitud. El desig de ser cregut demana la màxima precisió i això val tant per a Adrià com per al noi sense nom de *La mort i la primavera*, com per a Colometa, per a Cecília o per al mariner de *La meua Cristina*, etc. El que pesa llavors, d'una banda, és la tria del lèxic; i, de l'altra, i molt, els modificadors de mena diversa: augmentatius i, encara més, diminutius; i quantificadors del tipus «una mica (de)», potser el més característic. Les comparacions són un recurs bàsic de la descripció: les frases comparatives no s'han de tenir en compte en el nivell sintàctic més que en el seu aspecte predicatiu. Són l'expressió més clara de l'analogia —el recurs obligat quan la paraula exacta no es troba o és insuficient. També els recursos de repetició són essencials: paral·lelismes i anàfores serveixen no tant a l'anhel de precisió com a la intensificació emocional d'allò que s'explica o es descriu. I les enumeracions, expressió d'exhaustivitat imputable al mateix desig d'exactitud. El més difícil, evidentment, per a tots els personatges (i torno a deixar *Mirall trencat* com un cas especial) és descriure sentiments i emocions, i les diferents formes d'obliquïtat que, per pudor o per incapacitat, es posen en joc per evitar la referència directa oferirien un repertori interessant i exemplar de recursos retòrics de tota mena.

L'exploració d'aquestes vies (i d'altres de complementàries que tot just he insinuat) deixa molt de camp per córrer. La feina és molta i delicada, i la pretensió aquí ha estat la de donar pistes d'un possible camí a seguir que pot donar molt rendiment si no es perd de vista, per tornar al començament, que la pell és un òrgan vital, no una simple coberta protectora.