

**DONA I LITERATURA EN ELS ANYS TRENTA:
LA NARRATIVA DE LES ESCRIPTORES CATALANES
FINS A LA GUERRA CIVIL**

Neus Real Mercadal

Tesi doctoral dirigida pel Dr. Jordi Castellanos i Vila

Departament de Filologia Catalana
Facultat de Lletres
Universitat Autònoma de Barcelona
Octubre 2003

III

MERCÈ RODOREDA

1. L'ESTUDI DE LA NARRATIVA RODOREDIANA DE PREGUERRA

En l'evolució d'un talent literari pot donar-se el cas que la personalitat no es reveli amb tota la fermesa fins després d'un llarg període de producció, que representa un lent tanteig d'una sèrie de possibilitats que l'autor ha d'eliminar l'una darrera l'altra fins a trobar l'expressió justa del seu temperament.

Manuel de Montoliu

Els inicis de Mercè Rodoreda com a escriptora, els seus productes primigenis, desclouen un tempteig creatiu en el qual, malgrat les seves falles, s'insinua una forta personalitat de lletraferida. Un cop assolida «l'expressió justa del seu temperament»,¹ no obstant això, l'autora va renegar dels llibres que mostren les petges de la recerca.² La nostra història de la literatura, per aquesta i per altres circumstàncies, no n'ha dut a terme una recuperació adequada. La ingent bibliografia catalana i estrangera ha assumit, majoritàriament, el rebuig rodoredià envers la producció novel·listica anterior a *Aloma*, i s'ha concentrat sobretot, en conseqüència, en el període de postguerra.³ L'alt nivell assolit en la segona etapa —que *Vint-i-dos contes* (1958) va obrir des del punt de vista editorial— justifica aquesta preferència, la qual troba un argument de pes en el criteri i la llibertat de decisió sobre la pròpia obra (mereixedors d'un respecte innegable) que reposen a la base de l'actitud de Rodoreda. Ni una cosa ni l'altra no impliquen, però, la desaparició efectiva del corpus en qüestió o la possibilitat d'ignorar-ne una certa rellevància, ja assenyalada per Joaquim Molas el 1967.⁴ De fet, els estudis generals en

¹ Manuel de Montoliu, «El novel·lista de les vides grises», *LVC*, 1-VIII-1934.

² No només va rebutjar-los, sinó que va oposar-se al fet que es reeditessin. Actualment, la Fundació Mercè Rodoreda en té edicions crítiques en curs de preparació (v. Triadú 2000: 71); l'any 2002 el projecte va donar un primer resultat en la publicació conjunta, a cura de Roser Porta, d'*Un dia de la vida d'un home* i *Crim* com a segon volum de les *Primeres novel·les* de l'escriptora (v. VI.4.6), el primer dels quals encara no ha sortit.

³ V. Mencos 2002.

⁴ En el pròleg a *La meva Cristina i altres contes*, l'estudiós en feia aquesta valoració: «Les quatre primeres novel·les que avui rebutja, contenen en germen molts dels temes i de les tècniques que, més endavant, li seran habituals. La cinquena, *Aloma*, escrita el 1936 i publicada el 1938, ja els posa en joc

solen incloure una anàlisi sumària i fins i tot en subratllen l'interès, per bé que per raons equivocades a causa dels plantejaments de què parteixen globalment —en essència, el retrospectivisme valoratiu, la contextualització defectuosa i el biografisme interpretatiu.⁵

La consideració de *Sóc una dona honrada?* (1932), *Del que hom no pot fugir* (1934), *Un dia de la vida d'un home* (1934) i *Crim* (1936) no és, certament, una tasca fàcil. La perspectiva de l'obra rodorediana completa tempta a la comparació, a l'apreciació dels quatre llibres en relació amb la totalitat; en detriment, doncs, de la seva entitat individual com a construccions narratives produïdes en les beceroles d'una trajectòria literària i en un moment concret (previ al mestratge definitiu), amb independència dels títols posteriors. La imbricació absoluta d'aquestes narracions en la dinàmica literariocultural de la Catalunya dels anys trenta, la qual fa relativament poc que comença a ser coneguda amb més profunditat, n'ha dificultat també la comprensió, perquè faltaven les coordenades explicatives generals per situar adequadament la concepció i la materialització dels textos. Finalment, la superposició de la vida de Rodoreda amb determinades línies argumentals de les seves produccions (tant de preguerra com de postguerra), fruit de l'èmfasi en una biografia molt susceptible d'interès morbós i curiositats diverses, ha derivat en interpretacions extraliteràries de les novel·les, les quals han estat sovint usades com a ratificació d'alguns episodis vitals i, per tant, bàsicament com a mitjà de documentació vivencial.

Al marge de les altres objeccions que aquesta mena d'operacions puguin suscitar, el darrer aspecte resulta especialment greu en vista del fet que, justament, les primeres narracions de Mercè Rodoreda, i molt especialment *Sóc una dona honrada?*, *Un dia de la vida d'un home* i *Crim* (encara que també, en un altre nivell, *Del que hom no pot fugir*

amb plena seguretat» (Molas 1967: 7). Aquesta comprensió explica que s'hagi fet una tesi doctoral sobre aquestes novel·les, tanmateix amb uns resultats molt insatisfactoris que la publicació de l'estudi no millora (v. Cortés 1999 i ídem 2002a respectivament), que n'hi hagi una altra en procés d'elaboració (a càrrec de Roser Porta) i que s'hagi iniciat l'edició crítica dels textos (v. Porta 2002a: 7-8).

⁵ V. Pla 2002: 70-76 per a un repàs general dels perquès de la darrera operació, la qual ha afectat l'obra completa de l'escriptora i ha estat qualificada d'«anàlisi temàtica i simbòlica, que associa les obres de Rodoreda amb la seva biografia» (Mencos 2002: 12). A més d'aquests tres problemes, algunes aproximacions específiques i detallades a la producció rodorediana dels anys trenta que existeixen des de fa poc —els treballs de Carles Cortés (v. nota anterior)— presenten greus mancances fruit d'una recerca insuficient i d'unes lectures molt qüestionables, a les quals s'afegeix encara la mala aplicació dels suports teòrics (v. «Presentació»). Com que es tracta d'uns estudis que fan ben poc servei i l'ús dels quals implicaria, més que qualsevol altra cosa, la correcció constant de dades i d'interpretacions, he optat per prescindir-ne; només hi faré referències puntuals, i sempre en nota a peu de pàgina, en ocasions molt concretes, marcades per la impossibilitat d'esquivar l'esment.

i *Aloma*), es constitueixen de manera explícita en mons de ficció que s'exposen i es volen a si mateixos precisament com a tals, contra qualsevol fal·làcia de realitat més enllà de la realitat de la literatura. La centralitat de l'autoreflexió literària és un dels elements fonamentals d'aquest conjunt de preguerra, i connota una nítida consciència tant dels problemes del gènere novel·lístic com de les discussions i les particularitats específiques que el van afectar al nostre país. Les estratègies exegetiques biogràfiques, comparatives i valoratives tendeixen a diluir, obliterar o eliminar del tot aquesta consciència clau. Això és el que passa, per exemple, en unes afirmacions escrites a propòsit del dietari de Rodoreda (anterior a la publicació de *Sóc una dona honrada?*), que pretenen explicar el perquè del seu pas vers el conreu de la novel·la i els defectes dels primers resultats en aquest camp:

La literatura serà el seu mitjà d'autoexpressió, però de moment es queda en la manifestació del plany més elemental. És el seu exercici escolar, el seu curs de cal·ligrafia literària, que la portarà molt aviat (quan tingui allò que cal tenir, és a dir, més independència i la consciència del que suposa aquesta independència) a escriure novel·les. Per què tria precisament la novel·la i en quin moment exacte ho fa no deixa de ser encara una incògnita. A la família Gurguí, tothom ha sentit sempre un feble per la poesia [...].

Rodoreda inicia, doncs, el seu alliberament cultural i s'inicia també en la literatura escrivint un dietari, però manté els peus i el cor ficats a casa. Probablement aquí radica la contingència, la relativitat i el caràcter restringit —per usar paraules flaubertianes— de les seves primeres novel·les, títols que molt aviat ella mateixa rebutjarà i classificarà d'irrecuperables. Agafant-se a un fet real, viscut, no aconsegueix reproduir un quadre general que funcioni des del punt de vista de la ficció. Ficada encara en un món massa petit, no en pot extreure grans històries.⁶

En primer lloc, l'elaboració d'un dietari personal no pressuposa la vocació literària, ni implica el salt a l'escriptura ficcional; i cap de les dues coses no ha de revertir necessàriament en la publicació. Sense negar que traspassar al paper les seves impressions vivencials d'adolescent pogués servir d'aprenentatge a Rodoreda, l'opció pel gènere novel·lístic respon molt clarament a la consciència literariocultural a què s'ha fet referència, corporeïtzada en les novel·les, verbalitzada en la polèmica de finals de 1933 amb motiu de *Joana Mas*, demostrada en l'activitat a *Clarisme* i ratificada per les seves derivacions.⁷ Assegurar que el fet resulta incompreensible tot adduint, en qualitat de

⁶ Casals 1991: 66-67. Per a una descripció genèrica del dietari de l'autora (amb la reproducció d'algunes pàgines), v. Nadal 2000: 66-67.

⁷ Per al segon i el quart aspectes, v. II.3.4.1 i II.3.4.2. El primer i el tercer són tractats a III.2.1, III.3, III.4.2 i III.4.4.

motiu principal, la preferència familiar per la poesia resulta simplement absurd, i palesa la ignorància tant de la situació de les lletres catalanes dels anys vint i trenta al nostre país —la demanda de novel·la en el marc dels esforços d'articulació d'una cultura normal i moderna, la promoció de la narrativa femenina dins de l'impuls general a la literatura d'autora, la preocupació de la intel·lectualitat pel públic, etc.— com de la implicació de l'escriptora en aquesta dinàmica. A part de delatar una lectura superficial i reduccionista dels textos en qüestió, afirmar que parteixen de fets viscuts demostra una ceguesa especialment sorprenent davant les seves evidents filiacions literàries.⁸

Una aproximació als relats rodoredians del període com a ficcions amb entitat pròpia i suficient, narrativa i contextual —és a dir, estrictament literària i cultural— resulta metodològicament molt més convincent, productiva i, en definitiva, rigorosa. Fins i tot quan un plantejament així sembla presidir la consideració crítica, però, la perspectiva de l'obra completa, la manca d'informació sobre el moment de producció de les narracions i el fet de no complementar-ne l'anàlisi amb la resta de l'activitat de preguerra de l'autora solen generar interpretacions problemàtiques o, si més no, qüestionables. Aquest és el cas dels treballs de Carme Arnau. A banda dels mèrits d'haver obert el foc dels estudis acadèmics sobre Mercè Rodoreda i d'haver-li dedicat una atenció constant al llarg dels anys (amb els beneficis de l'edició de textos dispersos, per exemple), Arnau apunta sovint idees interessants que, tanmateix, no acaben d'anar al moll de l'os del tema.⁹

L'estudiosa s'adona, amb encert, de diverses coses: el templeig que representa la novel·lística rodorediana de preguerra i la fita que suposa *Aloma*; el fet que tant aquesta obra com les anteriors anuncien la narrativa posterior; la preocupació de Rodoreda pels efectes perniciosos d'un determinat tipus de literatura i de cinema; l'existència d'algunes influències literàries clares, com Victor Català, C. A. Jordana o el Grup de Sabadell, i les connexions entre *Sóc una dona honrada?* i *Del que hom no pot fugir*, d'una banda, i *Un dia de la vida d'un home* i *Crim*, de l'altra. Al mateix temps, no obstant això, n'atribueix els problemes, exclusivament, a la manca d'ofici inicial de l'escriptora; veu només unes

⁸ Els exemples possibles ocuparien pàgines i pàgines. No val la pena entretenir-se, doncs, en una qüestió que queda prou il·lustrada amb aquesta mostra —val a dir que extrema i triada amb tota la intenció, en part perquè la menció flaubertiana, com es veurà en l'anàlisi de *Sóc una dona honrada?*, hi adquireix una ironia flagrant (v. III.2.1, nota 31).

⁹ Em refereixo sobretot a Arnau 1979: 25-52, ídem 1988: 159-160 i ídem 1992: 27-39.

constants en la prefiguració d'una visió del món i en la focalització d'aquesta visió en un punt de vista femení, que no explica gaire més enllà de la constatació; no relaciona les prevencions davant de certs subgèneres literaris i cinematogràfics amb la resta de la novel·lística catalana ni amb els debats culturals de l'època (la discussió entorn del públic, molt especialment); tampoc no estableix cap connexió entre els models literaris detectables i els productes rodoredians des de l'angle dels seus objectius, i limita el lligam textual entre les obres al seu aspecte extern. En darrer terme, Arnau proporciona unes anàlisis de les novel·les que pateixen la projecció d'una comprensió essencialment temàtica, filtrada per la biografia de Rodoreda i nascuda de la lectura de la seva narrativa posterior. Així, es perd, entre altres coses, la interrelació innegable que existeix entre tots els llibres dels anys trenta des d'un angle fonamental en el qual cal insistir: el concerniment pels problemes que planteja el fet novel·lístic en el període i a Catalunya, des d'un punt de vista tant intern —sobretot genèric, lingüístic i tècnic, encara que també temàtic— com extern.

Una lectura textual i una contextualització literariocultural més atentes i documentades d'aquests volums exigeixen la descripció, l'anàlisi i la interpretació simultànies de tres elements que fins ara s'han tingut poc en compte: la resta de la producció de Rodoreda en aquests anys, la implicació de l'autora en plataformes i projectes diversos i les idees i el posicionament públic que se'n desprenen conjuntament.¹⁰ Aquests aspectes completen un mapa que permet comprendre a la perfecció les primeres narracions i la seva rellevància com a camp de proves, en el qual es treballa amb una ambició literària (en sentit ampli) que evidencia la categoria del personatge des dels inicis i que explica la solidesa dels seus productes posteriors. Com ha afirmat la mateixa Arnau, sense el còmput global de contes i novel·les publicats per Rodoreda en els anys trenta no s'entenen ni *Aloma* (l'única novel·la reconeguda de l'època, tanmateix objecte de revisió abans de la reedició de 1969) ni les entregues següents de la postguerra. Però si no s'entenen, és des del punt de vista dels procediments narratius i, més concretament, de la veu assolida per l'escriptora en el seu intent d'esdevenir una professional i una figura de primer ordre en l'esfera de la

¹⁰ Cal consignar, en justícia, que fa més de vint-i-cinc anys s'indicava, per exemple, la importància de l'activitat periodística per comprendre la narrativa de Rodoreda en els anys trenta (v. Saludes 1972: 1326), i que ja s'han anat fent algunes aportacions remarcables en aquest sentit (entre les quals Muñoz (ed.) 1992-1993 i Porta 1998), per bé que encara queden per cobrir nombrosos buits.

literatura. Perquè és en aquesta etapa que Mercè Rodoreda busca la seva manera de narrar i en troba unes vies inicials que, amb els anys i l'ofici, perfeccionarà i desenvoluparà; i ho fa en un determinat context, especialment centrat en la novel·la i sobretot atent a la problemàtica del "com":

[...] La qüestió —el problema— que congrega voluntats i esforços (i atacs, però Rodoreda s'associa als esforços) és la novel·la; el que passa és que alguns dels problemes fonamentals de la novel·la moderna se centren en "la narració", és a dir en les formes de narrar i, doncs, concerneixen també els gèneres breus: el conte i la novel·la curta.¹¹

En el marc general de l'efervescència del gènere, com ha argumentat Maria Campillo, els primers intents narratius de Mercè Rodoreda s'enfoquen a la recerca de «l'escriptura adequada als processos interiors», al problema de «les veus de la novel·la».¹² Dins de la dinàmica cultural en què aquesta efervescència va tenir lloc, l'escriptora va desenvolupar un clar compromís de doble cara: l'experimentació creativa i la reflexió crítica. Mentre les seves companyes de vocació i de promoció (amb l'única excepció, relativa, d'Elvira Augusta Lewi) repartien afanys entre la producció artística i la intervenció politico-social —la qual va determinar sovint les seves materialitzacions literàries—, l'autora d'*Aloma* va concentrar l'activitat en un espai més reduït però amb un llistó molt més alt pel que fa a la condició de dona de lletres *per se*, és a dir, la literatura estricta dins d'un projecte de cultura global. L'elecció partia d'una consciència creativa radical: aquella que entén que és des de l'obra de qualitat que es pot fer una autèntica feina cultural i, per tant, social i política.¹³

Aquesta diferència, els factors particulars i els resultats pràctics en què l'opció va revertir amb relació al conreu del gènere narratiu converteixen Mercè Rodoreda en un cas destacat ja en la preguerra, cosa que elimina la necessitat de justificar-ne l'estudi a

¹¹ Campillo 1998b: 326. Per a una aproximació global a la relació de l'escriptora amb el seu temps, v. ídem 2002.

¹² Ídem 1998b: 337 i 328.

¹³ Convé matisar que, de la mateixa manera que les altres narradores no van ignorar aquesta via (els casos de Carme Montoriol i de Lewi en són els més representatius pel que fa, respectivament, al resultat literari i al plantejament conceptual), Rodoreda no es va mantenir al marge de l'acció pública. Les unes i l'altra, però, decantarien la balança cap a una de les dues bandes. La col·laboradora de *Clarisme* es va dedicar essencialment, així, a les iniciatives focalitzades en la difusió, el reconeixement i la professionalització dels escriptors, com ara el Club dels Novel·listes. És en aquest sentit, doncs, que cal entendre la seva actuació més enllà dels espais directament relacionats amb la creació (en especial el periodisme —un mitjà prou efectiu, a més, per donar-se a conèixer).

partir de la importància de l'obra posterior. El tercer vector, sobretot, singularitza el seu nom dins del grup de noves prosistes que es van iniciar literàriament en els anys vint i trenta. Amb referència al fenomen de la literatura femenina catalana, fou l'única a efectuar un desenvolupament agermanat de dues línies clares, la segona de les quals no va assajar cap altra narradora: la pràctica del gènere novel·lístic i l'exercici de la paròdia.¹⁴ Força més enllà de l'ús de l'humor que presenta la narrativa de Rosa Maria Arquimbau (el sol cas amb qui es pot relacionar Rodoreda des d'aquesta perspectiva), aquí es tracta d'una oscil·lació «entre dues formes de modernitat» que aprofundeix «en l'anàlisi de les convencions narratives i, doncs, en la renovació dels gèneres pertinents».¹⁵ Inicialment continguts en *Sóc una dona honrada?*, aquests dos fronts creatius es van separar, després, en el que no són sinó les dues cares d'una mateixa moneda: el conreu de la novel·la psicològica (a *Del que hom no pot fugir* i *Aloma*) i la caricatura genèrica, específicament la paròdia de la novel·la psicològica (a *Un dia de la vida d'un home*) i de la novel·la detectivesca (a *Crim*).¹⁶ Les coincidències cronològiques de la publicació o de la fi de la redacció de les obres que corresponen a cadascuna de les possibilitats simultaniejades en confirmen la imbricació. *Del que hom no pot fugir* i *Un dia de la vida d'un home* es van editar amb pocs mesos de diferència; en aparèixer *Crim* als Quaderns Literaris, la presentació de l'autora que contenia ja feia constar *Aloma* com a obra

¹⁴ La paròdia, com s'assenyala a Porta 1997, és una forma perfectament identificable d'hipertextualitat, que Gérard Genette va definir com una de les possibles categories explicatives de la relació entre dos textos: aquella que implica la transformació activa o la reescriptura d'un text —anomenat *hipotext*— per part d'un altre, conegut com l'*hipertext* (v. Worton, Still (eds.) 1990: 111). Pere Ballart l'ha relacionada amb la ironia, els recursos vehiculadors de la qual es basen en la contraposició, i l'ha acotada com «aquella variant del fenomen en què el contrast prové de l'enorme distància oberta entre el text irònic i aquell altre que sense fer-ho constar està essent imitat i, naturalment, desvalorat en clau còmica» (Ballart 1996: 24). L'estudi del procediment en la producció rorediana implica una xarxa comprensiva integrada, a més de la ironia i la paròdia, per l'humor, la comicitat, el riure, la caricatura, la sàtira i altres termes afins; la certa indistinció que es pugui detectar en el seu ús, malgrat el suport del context argumentatiu, queda justificada, si més no parcialment, per la proximitat conceptual dels significants i per la indefinició que afecta fins i tot «els escrits dels principals teòrics que se n'han ocupat al llarg del temps» (*ibid.*: 20). Es tracta d'una qüestió complexa l'anàlisi de la qual, en aquest treball, queda restringida al corpus rorediana. V. *ibid.* i ídem 1994 per a una aproximació teòrica, i Rossich 1996 per a una reflexió de conjunt sobre l'humor, l'emmarcament històric general en què s'ha de situar i el repàs sumari de la tradició literària catalana des d'aquesta perspectiva.

¹⁵ Campillo 1998b: 328, nota 9.

¹⁶ Simplifico la classificació per raons de claredat expositiva, tot i que el comentari de les novel·les mostrarà, en el seu moment, com aquestes línies, de fet, s'entrecreuen.

acabada.¹⁷ Tot seguit, s'inclou un quadre en què es consignen les novel·les, el moment en què foren acabades quan hi consta i una primera catalogació en termes de conreu del gènere o paròdia.

NOVEL·LES PUBLICADES PER MERCÈ RODOREDA EN ELS ANYS TRENTA

Títol	Descripció	Datació textual	Any d'edició
<i>Sóc una dona honrada?</i>	Novel·la / paròdia de gènere		1932
<i>Del que hom no pot fugir</i>	Novel·la		1934
<i>Un dia de la vida d'un home</i>	Paròdia de gènere		1934
<i>Crim</i>	Paròdia de gènere	1935	1936
<i>Aloma</i>	Novel·la	1936	1938

Les raons de la diversificació entre l'escriptura de novel·les "novel·les" i novel·les paròdia de novel·la es troben en una opció creativa i en unes necessitats personals directament vinculades a la consciència i al compromís culturals, a l'ambició literària i als interessos específics que va demostrar Mercè Rodoreda en els anys trenta. La problemàtica construcció de *Sóc una dona honrada?* i les primeres col·laboracions de l'autora a la premsa, és a dir, els seus textos primerencs, ajuden a començar-ne a discernir els components.¹⁸

¹⁷ Escrita per la mateixa Rodoreda, la nota inclou aquest fragment sobre el llibre: «Ara ha enllestit una altra novel·la, de la qual l'autor no té allò que hom en diu esperances. Dubta si posar-li el nom de la protagonista *Aloma* o bé *Uns amors d'una noia. Veurem*» ([Mercè Rodoreda,] «Mercè Rodoreda»). A: *Crim* (Barcelona: Edicions de la Rosa dels Vents, 1936), 6; aquesta dada complementa la de la data final de redacció, aportada pel text pròpiament dit).

¹⁸ Quan ja tenia pràcticament acabada la primera versió d'aquesta part de la tesi, vaig tenir coneixement de l'existència dels estudis que Roser Porta, gràcies als ajuts de la Fundació Mercè Rodoreda, havia dut a terme sobre *Un dia de la vida d'un home* i *Crim* (v. Porta 1995b i ídem 1997), de les quals també havia preparat sengles edicions crítiques que la institució tenia en curs de publicació, ara ja a l'abast del públic (v. Porta (ed.) 2002). La lectura d'aquests treballs em va permetre constatar una considerable coincidència de plantejament, mètode i interpretacions respecte de la meua aproximació; Porta hi proporcionava, a més, elements molt interessants que em calia tenir en compte. Laia Miret, la col·laboració i l'eficiència de la qual han estat inestimables per a la meua recerca a la Fundació, m'hi va facilitar el contacte; vaig saber així que, sota la direcció de Joaquim Molas, Porta està elaborant una tesi doctoral sobre les quatre primeres novel·les de Rodoreda en la qual es proposa estudiar també la resta de l'activitat de l'autora en aquests anys. Amb una bona predisposició menys habitual del que caldria en el món de la investigació acadèmica, va autoritzar-me a remetre a les seves aportacions i em va advertir de l'estadi primigeni al qual corresponien. Vull, doncs, deixar constància d'aquest deute més enllà dels aspectes que he incorporat específicament (detallats quan correspon) i adreçar qui llegeixi el meu estudi, així mateix, als resultats futurs de la recerca de l'estudiosa, ja que la presentació inclosa en l'edició d'*Un dia de la vida d'un home* i *Crim* n'és tan sols un tast molt sumari (v. Porta 2002a).

2. ELS INICIS (1932-1933)

Mercè Rodoreda no va començar a existir en el panorama literari català fins el 1932. A finals d'aquest any s'estrenava com a autora amb la novel·la *Sóc una dona honrada?*, i publicava alguns articles a *Mirador*, *La Rambla* i *La Publicitat*.¹⁹ El 1933, a part de donar un altre text a *La Rambla* al gener, es va implicar en el projecte de *Clarisme* (subtitulat *Periòdic de Joventut - Art i Literatura*), en el qual participaria des del principi fins al final —fins al juny de l'any següent—, i va escriure la part del diàleg amb Delfi Dalmau que integra la primera secció de *Polèmica. Palestres de 1933*, l'obra assagística publicada per l'autor el 1934.²⁰

És significatiu que tant la primera obra com les col·laboracions periodístiques primigènies tinguin dos trets generals compartits: la centralitat del gènere (femení) i del fet artístic. En la seva entrada oficial al món de les lletres catalanes, Rodoreda va aprofitar molt especialment, com la majoria de les seves companyes de generació, les

¹⁹ A banda de la contribució de l'autora a la premsa infantil i juvenil de principis de la dècada dels vint (que Jordi Castellanos em va donar a conèixer), la qual no té pes pel que aquí interessa, l'única dada anterior que he localitzat en els buidatges és que constava entre els col·laboradors de *Joventut Catalana* en el n. 5 (4-XII-1924) —quan tenia, per tant, setze anys—; tanmateix, no n'he trobat cap text ni en aquest exemplar ni en els posteriors. Podria ser que «L'auca del jove distret... i ocupat», *EB*, n. 137 (8-VII-1926), 3 (un seguit de seixanta-quatre versos agrupats en parelles de rodolins, de caire humorístic, signat per Mercè, sense cognom) fos escrita per ella; el to paròdic que presenta i les referències situacionals que conté apunten en aquesta direcció, però res no confirma l'autoria de manera concloent. La joventut i les vicissituds personals de l'escriptora —es va casar el 10 d'octubr de 1928 i el 23 de juliol de 1929 va néixer el seu fill— es configuren com a elements rellevants en la seva incorporació relativament tardana a la vida cultural, sobre la qual la bibliografia inclou algunes asseveracions complementàries o diferents: Anna M. Saludes assenyala l'entrada al Liceu Dalmau, el 1931, com un fet clau en aquest sentit (v. Saludes 1995: 57-58), que és ratificat a Porta 2002b: 38; Glòria Casals esmenta unes «possibilitats radiofòniques» fruit de la «represa dels contactes amb vells amics de l'escena amateur» (Casals 1991: 73 i 82), que s'haurien produït una mica abans i que sembla que van implicar un treball esporàdic però continuat (tot i que no s'anoten cap data ni cap informació més concretes); una de les biògrafes de l'autora, al seu torn, escriu: «La noia tímida de Sant Gervasi va fer una transformació física imponent quan li van començar a publicar els primers escrits: uns versos, una comèdia teatral de què ja no queda cap pista, una novel·la i col·laboracions periodístiques. Era entre 1929 i 1932» (Ibarz 1991: 33). En els dos darrers casos, les referències esdevenen poc útils perquè són imprecises i manquen de les fonts d'on s'ha extret la informació.

²⁰ Per raons d'ordre expositiu, tant les col·laboracions a *Clarisme* com la participació a *Polèmica* són considerades a III.3.

possibilitats que, en la conjuntura del moment, li oferia la condició de dona com a valor polític, social, cultural i literari. La producció resultant, però, conté també altres elements rellevants, que connoten una determinada formació, un interès global i clar pel cinema, pel teatre i per la literatura, i, sobretot, una preocupació específica amb relació a la novel·la.

2.1. L'ESTRENA PÚBLICA: *SÓC UNA DONA HONRADA?*

Abans de col·laborar regularment a la premsa o de presentar-se a cap premi, Mercè Rodoreda es va estrenar públicament amb l'edició de *Sóc una dona honrada?*²¹ Ho féu, doncs, en el camp de la novel·lística, i amb un text que s'inscrivía, en principi, en el gènere psicològic en voga per plantejar un conflicte moral. L'argument, les tècniques literàries i el format estructural de l'obra així ho indiquen. Aviat, no obstant això, es fa evident alguna cosa més.

Sóc una dona honrada? narra la història del trencament de la monotonia de la vida de Teresa —una dona casada amb un notari, madura, avorrida i no especialment agraciada, que viu en un poble on mai no passa res— per l'arribada d'un jove passant, que ve a treballar per al seu marit; l'adulteri, però, no s'arriba a consumir. Precedida per una endreça de l'autora, la narració s'organitza en trenta-set capítols sense numerar que porten els títols «ELLA», «ELL» o «TOTS DOS», segons si la perspectiva del relat recau en la protagonista, en el seu amant potencial o en les escenes de conversa entre l'una i l'altre. En termes espacials, existeix una desproporció significativa a favor d'«ELLA», que ocupa vint capítols («ELLA» n'ocupa onze, i «TOTS DOS», sis) i omple cent vint-i-quatre pàgines d'un total de cent vuitanta-tres (en contraposició a les trenta-cinc d'«ELL» i a les vint-i-quatre de «TOTS DOS»); el càlcul dels percentatges dóna els següents resultats:

²¹ El llibre no té data. A *Un dia de la vida d'un home*, consta el 1933 en les «Obres de l'autor» que s'hi consignen, i les primeres referències a la premsa que n'he trobat (emmarcades en la diada de Sant Jordi) són de la primavera d'aquell any. La bibliografia consensua el 1932, però, com a moment d'aparició, amb poques excepcions (els estudis de Porta, fonamentalment); Rodoreda, de fet, va consignar, en la nota de presentació a *Crim*, que havia escrit la seva primera novel·la el 1932 (v. III.4.2.2, on es proporciona la citació). La circumstància que l'autora fos encara un nom desconegut (i per tant poc susceptible d'atenció crítica immediata), la presència d'errors en la datació dels llibres de l'època en els casos d'altres escriptores (d'Arquimbau, per exemple) i el fet que la jove de Sant Gervasi s'iniciés en el periodisme la tardor d'aquell any suggereixen que l'obra devia sortir a finals de 1932.

Secció	Pàgines	Capítols
«ELLA»	124 de 183 = 68%	20 de 37 = 54%
«ELL»	35 de 183 = 19%	11 de 37 = 30%
«TOTS DOS»	24 de 183 = 13%	6 de 37 = 16%

Les dues primeres modalitats apareixen datades, sense que hi consti cap any, entre el 2 de gener i el 8 de maig (amb l'excepció de la darrera vegada que apareixen, és a dir, dels capítols trenta-sis i trenta-set, corresponents a «ELL» i «ELLA» respectivament), mentre que la tercera no conté cap precisió temporal. Pel que fa a la localització, també és indeterminada més enllà de l'especificació del fet que l'acció es desenvolupa en un poble de la rodalia de Barcelona.²² El mateix ocorre amb els personatges; excepte Teresa, la protagonista, cap d'ells no té nom, i vénen caracteritzats únicament pels seus oficis.

El relat s'obre amb un capítol datat el 2 de gener. En el discurs en primera persona que és el text, la protagonista manifesta una percepció subjectiva antigeneral, tòpica en la seva diferència, de l'any nou:

Hauria d'estar contenta i no n'estic. Hauria de tenir il·lusions davant d'aquest any que comença i esmerçar-me a imaginar-lo ple de benestar, ple de satisfaccions i joies interiors; hauria de voler ésser feliç i no puc. Em sento abatuda, cansada de tot sense ganes de pensar ni veure res. Any nou, vida nova. Tothom d'esma et va dient el mateix. *Felicitats! Un bon any! Un bon acabament i un bon començament*, com una lliçó apresada de memòria i repetida fins a l'infinit; i que de tan gravada com et queda amb el seu martelleig, perd tot el sentit fins a no saber què et diuen, quan t'ho diuen. Un any més. Com si això calgués per res. No sé si voldria aturar el temps, o precipitar acceleradament el seu curs. No sé què és millor. No hi ha qui pugui dir-m'ho? No hi ha qui pugui explicar-me si és preferible tenir il·lusions o val més haver-les perdudes totes? No serveix tenir-ne moltes per un més gran desencís en veure que es fonen i et fugen dels dits? (9-10)

Aquest discurs intimista, que poques pàgines més endavant s'especifica com a escriptura mitjançant la frase «ho transcriu al paper textualment» (24) i que es pot assimilar, per tant, a un dietari personal, s'adscriu a un model perfectament regulat i establert, igualment objectivat en les indeterminacions de temps i de lloc. El desplegament de sentiments i sensacions, i en conseqüència d'una realitat interior, quadra a la perfecció amb la visió personal de l'inici d'un nou any i amb l'articulació d'un estat

²² No es tracta, doncs, contràriament al que ha afirmat Xavier Pla, d'una novel·la emmarcada «en un contexto urbano, ciudadano» (Pla 2002: 77).

de tristesa i d'angoixa fruit de la incertesa, de l'amargor i de la solitud. Ja d'entrada, però, es produeix la irrupció d'elements aliens al registre en qüestió, que atallen la convenció amb un efecte de distanciament.

Per començar, el capítol és encapçalat pel pronom genèric «ELLA»; aquesta superposició a una tercera persona introdueix una barrera en la hipotètica identificació, per la via de la presència exclusiva del jo, entre lectors i narradora. De seguida, a més, apareixen dues anomalies que trenquen la coherència interna del to inicial: d'una banda, l'autoreflexió explícita sobre aquest to, en una línia que el nega i alhora el justifica tot fent evident tant el seu caire artificiosos com la consciència d'estar assumint un determinat tipus de discurs; de l'altra, el pas d'una exposició monologada, típica d'un dietari (d'un text per no ser llegit), a una explicació molt més narrativa, en el sentit de clarament destinada a algú (cosa que es materialitza amb l'aparició d'una forma verbal en segona persona del plural), i que ha de proporcionar, en conseqüència, les informacions necessàries per comprendre-la:

I per què jo he de dir tot això? Potser val més creure que, verament, l'any que comença serà en tots sentits millor que el que mor; per ara aquest que neix em duu alguna novetat. Avui l'he conegut. Dic, "l'he conegut", una mica massa exageradament; emprant un to transcendental que no escau al meu temperament, i m'estranya a mi mateixa. Però no ha d'estranyar-me; passa tan poca gent per aquest poble, és tan grisa la meua vida, tan mancada d'al·licients, que qualsevol novetat, mentre se la pugui anomenar novetat, per insignificant que sigui, ja pren uns caires excessivament transcendents.

El meu senyor marit necessitava un passant, puix que l'antic es va morir, vull creure d'avorriment, i li ha calgut cercar-ne un de nou. El meu marit és notari. Notari d'un poble on hi ha pocs testaments a fer i poques escriptures a signar i tan poca feina *com vulgueu*, i ell, que podria enllestir-se la poca feina que té, tot sol, no ho fa. Aquests anys de poble l'han engandulit d'una tal faisó, que àdhuc crec que ja no sap d'escriure. Es passa el dia al cafè. El cafè és el seu reialme. Hores i hores conversant amb l'apotecari, amb el metge, amb el jutge i amb l'enterramorts. (10-11; la cursiva és meua)

Immediatament apareix una marca de clausura de secció (tres asteriscos), indicativa del canvi i exponent material d'aquest, i comença una descripció dels quatre personatges esmentats al final del fragment. En la caracterització s'usen referents literarioculturals coneguts i s'efectua una equiparació paròdica entre personatge i ofici que referma el trencament de la modalitat discursiva inicial, perquè introdueix components externs perfectament identificables i ho fa en una direcció caricaturesca que neutralitza la seriositat i el transcendentalisme del plantejament primigeni. Dos bons exemples en són el jutge i l'enterramorts. El primer recorda molt clarament el Conill

Blanc d'*Alicia en terra de meravelles*, de Lewis Carroll: «Sempre té tard; sempre va de pressa, i mentre enraona no para nerviosament de treure's i posar-se el rellotge a la butxaca i d'eixugar-se amb un mocador brut les perles de suor. Entre mirar el rellotge i eixugar-se la suor no li queda temps per a enraonar; així i tot, enraona més que setze [...]» (19).²³ El segon desenterra metafòricament els difunts amb pràctiques espiritistes, una afició a la qual s'aboca com a conseqüència que la dona li fugi amb un altre home i torni anys després, teòricament penedida però, en realitat, irònicament "retornada" pel "viu" amb qui havia marxat.

La reproducció de converses entre aquests ens ficticials allunya encara més el relat de la seva articulació inicial. De l'expressió del món intern, emocional, de la protagonista, es passa a una narració descriptiva i caricaturesca que deriva, encara, en escenes dialogades protagonitzades per caràcters esquematitzats, ninots còmics sense profunditat psicològica. Aquesta transformació textual obliga a una readaptació lectora que impossibilita qualsevol posició ingènua i desautomatitza els mecanismes habituals d'emascament de l'artifici. L'advertència implícita de la diferència entre la impressió primera i el que hi ha al darrere del text es ratifica amb la inclusió d'una història contada pel metge: el cas de Peret, enamorat d'una Venus de formes exuberants; arribada la nit de noces després del matrimoni, «d'aquella suggestió de Rubens en surt, sense cotilla, un cos de noi» (31). Les aparences, doncs, enganyen; sota un aspecte determinat, pot amagar-se una realitat completament diferent. Qui llegeix la novel·la rodorediana queda avisat només començar.

Per si això no hagués quedat prou clar, el segon capítol —datat també el 2 de gener i titulat «ELL»— introdueix el punt de vista del passant i dinamita, així, la convenció d'una focalització exclusiva, prototípicament femenina, en la tradició literària corresponent. El contrast simultani entre la percepció de la protagonista i la del jove, canalitzat per la coincidència temporal i per l'alternança de títols en un paral·lel de

²³ L'obra havia estat publicada en català el 1927, traduïda per Josep Carner, a Editorial Mentora (v. Iribarren 1998-1999), i per tant existeix una raó més (si l'evidència del préstec no resultés suficient) per pensar que Rodoreda coneixia el text anglès. El model carrollià, significativament per la via carneriana, constitueix també un referent literari directe en els contes infantils que l'escriptora va signar a *La Publicitat* anys després (v. III.4.1.2), i en són parcialment deutors, en general, tant els usos lingüístics com l'humor de la producció rodorediana de preguerra. La d'*Alicia*, de fet, és una influència fonamental en l'obra d'una autora que quatre dècades més tard, en resposta a la pregunta sobre quins escriptors l'havien estimulada més, declarava el següent: «La Woolf... [...]. També alguns contes de la Mansfield, de la Brönte; *Alicia in Wonderland*, que serveix per aprendre a escriure amb el cap» (Roig 1976: 170).

terceres persones només diferenciades pel gènere («ELL»/«ELLA»), mostra, ja en els inicis i al llarg de tota la narració, les fal·làcies grotesques a què pot conduir una certa actitud. Aquesta dualitat també evidencia les contradiccions internes en el discurs dels personatges, la constitució literària del jo i la projecció recíproca de la pròpia personalitat sobre la identitat de l'altre en la interpretació dels fets, cosa que contraresta el possible efecte d'identificació i la suspensió de la incredulitat que exerceix la novel·la psicològica. Mentre Teresa es fa il·lusions romàntiques amb el nouvingut, aquest explicita un donjoanisme que, no obstant la fredor i el càlcul subjacents, erra en les seves pretensioses seguretats i prediccions:

Avui m'he llogat de passant a casa d'un notari de poble. A mi m'hauria plagut molt més de poder viure a Barcelona; però els temps són difícils i puc donar gràcies d'aquesta sort. [...] Les nits de Barcelona no són gaire recomanables per a fer salut i menys per a un xicot com jo sense diners. Això d'entusiasmar-se i no poder tirar al dret acaba per fer-te malbé.

Estic content, doncs, amb el meu destí, amb la meva sort, amb el meu burgès que m'ha semblat una mica beneit, i, encara, estic més content amb la coneixença de la seva dona. Em sembla que farà feina. L'he vista trista, melangiosa. I una dona amb un marit notari, que pel que ell m'ha explicat no és mai a casa, i vivint en un poble com aquest en el qual jo també viuré, m'ha semblat un bon peix per al meu ham. No és molt jove però fa bonic; i s'endevina, sota el vestit, un cos bon xic temptador.

[...] M'agrada aquest poble: em sembla que hi estaré molt bé. A la muller del notari, mestressa meva, amb quatre sentimentalismes la deixaré estovada. Crec ésser un expert coneixedor de psicologies femenines. Primer faré l'indiferent; això sempre mortifica una dona; i tot seguit s'interessarà per mi. I un cop interessada la resta vindrà quan jo voldré. (34-35)

Amb aquests dos primers capítols, doncs, es manifesta la contraposició entre, d'una banda, la transcendència de l'arribada del passant per a Teresa, el romanticisme de les seves il·lusions —tot i que refractat per l'evidència de l'artificiositat literària i per la consciència relativa i l'humorisme contrapuntejat del personatge—, i, de l'altra, la frivolitat, les “males intencions” i la ingenuïtat, alhora, amb què ell es planteja la relació. El caràcter tòpic dels dos protagonistes amb referència al tema en la cultura occidental resulta òbvia: ella és una dona casada i infeliç que viu en un poble on mai no passa res i que se sent “diferent”; ell és un jove convençut de la seva manca d'escrúpols i, tanmateix, com es va veient al llarg de la narració, romàntic i sentimental en el fons; potser més, fins i tot, que Teresa, la qual bascula entre el realisme de la seva percepció de la realitat i una *pose* d'heroïna de novel·la, cosa que de fet és i té consciència de creure's, com mostra el tercer capítol.

El personatge hi continua el seu dietari (amb data del 3 de gener); es reprèn la convenció que s'havia abandonat, amb un discurs contradictori que, en conseqüència, esdevé autoexpositor, i significatiu de diversos aspectes. Després d'expressar el cansament i el desencís per la vida que porta i d'afirmar que no creu en l'amor, la dona escriu:

[...] Si pogués fugir d'aquest poble, de la meua vida, fugir de mi mateixa!... Tinc ganes de riure, de respirar delitosament, amplament, tot l'aire, tot el sol, tot el vent que foll et xurriaqueja, i així que obro la finestra el meu marit ja esternuda. Tanquem. Paciència, paciència i paciència i resignació. Me'n vaig a preparar el sopar. Després de somniar truites, fes-ne. Abans encara em plaïa de llegir novel·les; ara ja no. Què pot explicar d'interessant una novel·la? Res. Jo no comprenc perquè perden el temps els qui n'escriuen. Llegir novel·les... Viure-les és el que call! Aventures! Jo tinc un esperit aventurer. M'hauria plagut tenir molts diners, viatjar molt, conèixer tots els països, que tothom s'enamorés de mi, i prendre i deixar els homes, com qui es canvia de vestit. Ésser una dona molt interessant i bonica. I jo no sóc bonica, ni interessant, ni tinc diners, ni em plauen els homes. Tot em fa set fàstics. M'haig d'aconterrar mirant els núvols, el sol que es colga, la tarda que cau, tot pensant que jo he caigut... Tantes il·lusions que ens fem les noies quan tenim divuit anys, tan valentes que ens sentim, desfaríem i faríem a tort i a dret, i després, res; ens ajupim a tot el que la vida ens mana, amb la més gran mansuetud. Totes ens creiem heroïnes de novel·la, i l'amor amb ales de cigne ens espera a la fi, i la novel·la esdevé un fulletó "per entregues", i encara gràcies que continuï l'endemà. (38-39)

Externament, en la forma, la modalitat intimista es manté ara sense desviacions; però internament, en el fons, la coherència del to melodramàtic i ampul·lós amb què s'expliquen la desil·lusió i la infelicitat és desestabilitzada pel contrast entre la poieticitat dels anhels i el prosaisme amb què topen (il·lustrat per la conversió de la metàfora d'obrir la finestra en la realitat dels esternuts del marit), pel joc amb el sentit figurat i el sentit literal dels mots («Després de somniar truites, fes-ne») i per la contraposició de la ficció i de la realitat (cal viure novel·les, no llegir-ne, encara que l'existència, és clar, no és pas una novel·la). Aquest darrer aspecte aporta, a més, una significació irònica que té un efecte distanciador respecte del producte literari. El text que tenim a les mans és una novel·la escrita per una dona dins de la qual una dona escriu "la novel·la" que viu circumstancialment; el fet que totes dues (Rodoreda en l'endreuça, com es veurà, i Teresa en el seu dietari) incorporin simultàniament una consideració pejorativa sobre el gènere novel·lístic (dedicar-s'hi és una pèrdua de temps) minimitza la transcendentalitat que se li pugui atorgar, sobretot quan es converteix en una guia vivencial fulletonesca. Es fa patent així, una altra vegada, la diferència entre la literatura —i sobretot un determinat

tipus de literatura— i la vida i, per tant, l'error que constitueix confondre-les.²⁴ Això resulta, encara, reforçat per la referència a les dones i al canvi que la seva experiència experimenta des de la il·lusió, l'atreviment i la valentia (que apunten clarament cap a les noves, per bé que limitades, possibilitats socials i personals) vers la submissió i la “mala qualitat” de la vida posterior, transformada en un «fulletó per entregues». La reflexió genèrica, doncs, introdueix un element complementari que explicita la remissió del fenomen a la condició femenina i a les trampes de les fal·làcies de què s'envolta.

L'actitud adolescent que Teresa manté en els capítols següents, malgrat aquesta consciència aparent, inclou tots els tòpics: la melangia pel paradís perdut de la infantesa (equiparada amb la felicitat i, per tant, idealitzada) i per la maternitat frustrada; la superioritat del passat respecte del present (per la via del record), i la hipocresia de les convencions socials i dels constrenyiments que aquestes imposen, especialment, a les dones. Alhora, però, continua apareixent de tant en tant, en la seva pròpia narració, la desautomatització de l'artifici:

[...] Em sembla que la neurastènia fa estralls en la meva pobra naturalesa. Però escric tot el que em passa pel cap. No: tot no. És impossible d'escriure tot el que a hom li passa pel cap. No m'agrada enraonar amb dones, ni frueixo amb batxilleries, i, per tal de distreure'm una mica, escric. No sóc jo la primera dona carrincona que escriu les seves memòries. Encara que això no són memòries, sinó quatre impressions que no tenen cap interès, d'una dona ensopida. (59)

La dualitat de perspectives va mostrant la “falsedat” dels mecanismes narratius i l'ambigüitat de les afirmacions; sobretot, va refermant el caràcter autoreflexiu, literàriament parlant, de la novel·la, vehiculat en aquest cas pels pensaments de la protagonista sobre la deficiència expressiva i sobre la naturalesa de la seva escriptura.²⁵

²⁴ Potser se'n podria deduir, també, un paral·lelisme metafòric amb la situació de la novel·lística catalana: amb la producció d'obres narratives que, en el procés de materialització, passarien dels projectes de novel·la moderna a relats sovint pròxims al fulletó o, en la seva versió reformulada dels anys vint i trenta, a la novel·la rosa.

²⁵ Maria Campillo ha remarcat que Rodoreda du a terme «provatures constants i variades, que s'inicien des del grau més elemental», per encarar el problema novel·lístic de «la capacitat de les veus per revelar el món interior dels personatges» (Campillo 1998b: 328); a propòsit de *Sóc una dona honrada?*, l'estudiosa indica, amb els exemples pertinents, tres dels aspectes que, en aquest sentit, s'inclouen d'una manera o d'una altra en el mecanisme específic: la justificació narrativa en una escriptura personal (la d'ella) que, tanmateix, és de gènere indefinit i d'efectivitat insuficient (la consideració anotada amb relació al fragment citat); l'explicitació de la incorporació de la perspectiva objectiva en la veu o el potencial caire cronístic de la narració (il·lustrats amb les reflexions de Teresa sobre les notes de societat a la pàgina 80), i l'exposició (exemplificada en el fragment on la narradora parla del record de la primera comunió) dels «mecanismes associatius i el seu poder d'evocació com a procés de la memòria

Després d'aquest fragment, que tanca el sisè capítol, pren la veu el passant, el qual paradoxalment —en vista de la contigüïtat textual— troba Teresa una dona interessant i reproduceix una conversa en què ella assevera que no li agrada lamentar-se «de les coses que no podem evitar» (61), un fet que les pàgines escrites per la protagonista (on no para de queixar-se d'una vida que no fa res per canviar) desmenteixen. En el capítol vuitè, en un contraparel·lel evident, el personatge expressa el seu convenciment que el passant «és molt diferent dels altres homes: no crec que en mirar-me i en parlar amb mi, cap pensament deshonest hagi creuat pel seu front» (63), quan el lector sap, perquè ho ha llegit, que la realitat és exactament a l'inrevés, com es confirma a continuació:

Jo em sento materialista, no penso casar-me perquè no crec en les dones: fora del llit no m'interessen, i quan et cases et fugen del llit. No crec tampoc ésser un brètol; mai no ho he estat. Si bonament han vingut als meus braços jo els he tancats, i si no, paciència. No vull res per força; però faig tots els possibles perquè sigui de grat. Per això hauré d'emprar una gran tàctica amb aquesta dona, i sé que li obriré els braços, i sé que sense demanar-li-ho, vindrà a mi. I els tancaré de gust. És arriscat de cercar jocs amb una casada. Vull enamorar-la, vull que no s'oblidi mai més de mi. I per a aconseguir-ho, no puc córrer. Hi ha una minyona a la fonda que farà que pugui esperar-me. (66-67)

[...] Ben mirat sóc un Don Joan. Avui m'ha dit que estava trista. Pobra xicot! [...] Estic segur que li convé una aventura; serà un gran al·licient per al dia de demà. *Faré veure que m'enamoro, que el meu amor és impossible de definir, que la seva puixança res no la farà minvar; li parlaré de novel·les...* A les dones els agrada que els parlin de novel·les [...]. Encara li faré un favor: em sembla que el seu marit ni se la mira i tot això em podrà agrair. Tot anirà com una seda. La crec capaç de fer la felicitat sexual de qualsevol home. Tot en ella és voluptuós. La manera de caminar, d'asseure's, els seus posats, el seu mirar, les seves dents... Quines dents! (68-69; la cursiva és meua)

El passant planifica una ficcionalització concreta —la de la passió amorosa de caràcter romàntic— per aconseguir un objectiu molt menys espiritual: la relació sexual amb Teresa. En el primer diàleg entre tots dos, el caire de mentida, justament de “novel·la”, que té tot plegat es fa encara més diàfan quan ell afirma que sempre diu la veritat a causa de la seva gran sinceritat (76) i quan s'explicita que estan jugant a un joc (78). De fet, la ludicitat afecta tota l'obra amb l'efecte desmitificador assenyalat. Hi ha dos episodis especialment clars. El primer, la sessió espiritista al capítol dotze, en què Teresa crea una situació carregada d'intensitat en el punt àlgid de la qual, amb aquelles dents que són l'admiració del xicot (un motiu literari prou conegut), mossega el dit a

[...] des d'un personatge constituït en “escriptor-ingenu” que els usa sense reconèixer-los» (*ibíd.*: 328-330).

l'apotecari —un episodi relatat de manera que la protagonista torna a descriure caricaturescament aquest personatge, l'enterramorts, el marit, el jutge, el metge i, fins i tot, el jove—. El segon, el petó entre ella i l'amant potencial al capítol vint-i-tres, on l'escena suposadament sublim d'una primera besada resulta ridícula pel refredat de tots dos. Dos moments d'una gran tensió dramàtica esdevenen, així, anticlimàtics i prosaïtzats, i culminen amb la rialla.

La neutralització humorística del tractament habitual de certes situacions en un determinat tipus de literatura i la ridiculització de les actituds vitals que s'hi representen s'ajuden d'altres elements al llarg de la novel·la; el llenguatge n'és un dels més rellevants. Les fórmules lingüístiques típiques d'un romanticisme superficial i carrincló, de transcendència pomposa, es combinen amb un registre col·loquial, ple de referents casolans i populars, que fa de contrapès, en demostra l'ampul·lositat i els resta versemblança; i això es produeix en el mateix discurs dels personatges, convertits en els artífexs de la pròpia paròdia mitjançant una autoconsciència narrativa descompensatòria. Exerceixen la mateixa funció l'ús desplaçat de símbols (per exemple, les roses desfullades, correlat de la pèrdua de la virginitat que aquí apareix com a metàfora d'una entrega que no ho és); la representació del seguiment romàntic —adolescent— de la cronologia mitjançant les dates que encapçalen una bona part dels capítols, i, finalment, la desaparició de la datació després de la fugida de Teresa (és a dir, quan es podria haver consumat l'adulteri i, per tant, un cop tancada la història), la qual constitueix una destrucció textual del temps que contrasta amb el fet que la narració continuï i amb les reflexions dels personatges (sobretot d'ella) entorn del pas del temps com a destrucció.

El trencament de les convencions discursives (l'aparició de la segona persona del plural en el dietari de la protagonista i en la representació dels pensaments del passant), igualment, implica qui llegeix de manera externa tot eliminant la possibilitat d'una identificació immediata. L'ús de la tercera persona per parlar del propi jo (en la carta del jove a les pàgines 100-102 o en la reflexió de Teresa sobre la relació, en forma d'història, a la pàgina 137, per exemple) autodistancia els personatges des del seu mateix discurs, que a més inclou la reflexió sobre el caràcter de cadascun i n'exposa l'anatomia interna (com en la redacció de la falsa nota de societat, per part de Teresa, dins del dietari). Els jocs lingüístics i temàtics constants amb el sentit literal i figurat de les paraules, amb el desplegament explícit d'oposicions com realitat / somni - ideal - ficció, vida/literatura,

fets/llenguatge, veritat/mentida, humor/transcendentalisme, prosaisme/sublimitat, materialitat/espiritualitat, etc., estableixen contrastos paròdics o evidencien la mecànica articuladora d'aquestes entitats.

Un joc lingüístic paral·lel afecta nominalment, també, els personatges principals, i la manera d'anomenar-los fa que adquireixin una dimensió paròdica per la distància existent entre els referents literaris amb què es relacionen i la seva construcció narrativa concreta. El nom de *Teresa*, així, correspondria a un personatge jove, bell i pur en la tradició que germina en una obra com *Tess of the d'Urbervilles* (1891), de Thomas Hardy, i de la qual parteix *Teresa o la vida amorosa d'una dona*, de Carme Montoriol,²⁶ un prototipus a què la protagonista rodorediana no s'assembla gens. El passant, al seu torn, es vincula explícitament a Don Joan; però és ell mateix qui es defineix com a tal, resulta individualitzat només a partir del seu ofici —ben poc noble en el sentit romàntic del terme—, queda marcat així per l'altre sentit del mot (el gerundi del verb *passar* i, per tant, com a persona “que passa” sense que la seva identitat tingui cap importància) i no aconsegueix consumir sexualment la relació amb Teresa, cosa que el converteix en una caricatura del model.

La innominalitat predominant en *Sóc una dona honrada?* (la falta de nom d'un dels protagonistes i de la resta de personatges) i la singularització únicament a partir de la professió deriven en una despersonalització que té dues conseqüències clares: la possibilitat de generalitzar (consolidada per la imprecisió temporal i local) i el reforçament de la identitat exclusivament literària dels caràcters i, doncs, de la narració. La literarietat de *Sóc una dona honrada?* té encara una altra dimensió, perquè *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert, n'és la font novel·lística directa. Les concomitàncies argumentals, els paral·lels entre personatges i les semblances generals (espais, detalls concrets, etc.) no ofereixen cap dubte: el relat rodoredià s'emmiralla en l'obra francesa; per transformar-la, però, considerablement.²⁷

²⁶ V. II.2.2.2.1. Rodoreda segurament havia llegit la novel·la de Montoriol (v. II.3.4.1); no es pot descartar que la tria del nom *Teresa* fos ben conscient, com a element afegit al vehicle humorístic, en pro del distanciament respecte de la mena de literatura que representava la narrativa de la dramaturga malgrat les seves innegables qualitats.

²⁷ Aquest fet ha estat insinuat, per bé que sense cap tipus d'afirmació definitiva o d'anàlisi específica, a Saludes 1995: 57. La comparació que segueix entre la novel·la de Rodoreda i la de Flaubert es limita als termes generals, suficients per demostrar la filiació.

En primer lloc, les dues novel·les plantegen un adulteri potencial entre una dona casada i insatisfeta, avorrida, i un passant de notari en un poble petit. A *Madame Bovary* són Emma i el seu marit que es traslladen a Yonville —on viu Léon, el passant— després d'una primera part en què s'expliquen els antecedents de Charles, el seu casament amb la noia Rouault, els inicis de la vida en comú de la parella a Tostes, la decepció d'ella i l'anunci de la maternitat imminent; *Sóc una dona honrada?*, en canvi, s'inicia amb l'arribada del passant sense nom a la població on Teresa viu amb el seu espòs.

En segon lloc, l'espai està habitat, en tots dos casos, per uns personatges que, coincidents en la seva activitat professional, es relacionen habitualment: l'apotecari, el metge, el notari i l'enterramorts. El relat flaubertià, molt més complex, n'inclou d'altres (*madame* Lefrançois, Binet, Lheureux, la dida, Justin, Hippolyte, etc.), mentre que el text de Rodoreda simplifica i estraïa el mapa humà del lloc i la concreció argumental de les seves relacions. Les tertúlies del diumenge a casa del farmacèutic de Yonville, *monsieur* Homais (a les quals assisteixen Charles, Léon i Emma), esdevenen una còmica sessió espiritista amb motiu de la celebració del sant del marit de la protagonista. Aquest passa de metge a notari; Emma esdevé una dona anomenada Teresa, sense fills i més gran, però també influïda per la novel·lística romàntica; els atributs i el materialisme de l'apotecari es desplacen cap al doctor, que adquireix un paper diferent; l'enterramorts pren més rellevància, acaparant l'àmbit d'espiritualitat —convertida de religió en superstició— que en *Madame Bovary* es reparteix entre el seu correlat immediat (Lestiboudois, l'enterramorts que també és guarda del cementiri i sagristà) i mossèn Bournessien; la tímidesa inicial de Léon es fusiona amb el donjoanisme de Rodolphe —el primer amant d'Emma— per configurar el jove passant de *Sóc una dona honrada?*, que es tanca, a més, amb la marxa d'aquest.²⁸

Finalment, Emma comet adulteri per partida doble: amb Rodolphe després del trasllat de Léon a Rouen, per primera vegada, en una aturada al bosc enmig d'una passejada a cavall; i, més endavant, quan la protagonista ha estat abandonada pel primer i retroba el segon a la ciutat francesa. En la novel·la de Rodoreda, contràriament, només

²⁸ El passant rodoredià es construeix, al principi, en termes que recorden molt Rodolphe; a poc a poc, però, la seva actitud es va concretant en un capteniment que fa pensar més en Léon, de manera que els dos personatges no només es fonen en un, sinó que es produeix una inversió narrativa respecte de la trama flaubertiana. La no consumació inicial de l'adulteri d'Emma amb Léon, paral·lelament, és el que es manté en *Sóc una dona honrada?*, encara que s'hi incorporen elements situats en punts més avançats de la novel·la de Flaubert.

se succeeixen algunes besades; la marxa del passant a Barcelona —equivalent a la de Léon a Rouen— esdevé temporal, i al seu retorn segueix l'escena del bosc, convertida en una anada de Teresa a la hisenda amb el marit i amb el jove que es clou, sense arribar a la relació sexual, amb la fugida d'ella. La renúncia d'aquesta implica la marxa definitiva de l'amant frustrat, després de la qual la reflexió a posteriori del personatge femení, sobre tot el que (no) ha succeït, posa el punt final al text.

La filiació de *Sóc una dona honrada?* demostra una ambició literària inqüestionable (per l'obra de referència que Rodoreda "s'atreveix" a apropiarse i recrear), la qual enllaça amb la via desmitificadora practicada per la literatura contemporània europea i autòctona. La transformació intencionada a què l'autora sotmet el text flaubertià il·lumina, així mateix, uns objectius narratius imbricats en unes preocupacions culturals directament relacionades amb el context particular de les lletres catalanes.²⁹ La relació hipertextual entre *Madame Bovary* i la novel·la de 1932 posa de manifest una voluntat clara, que transcendeix l'escriptura d'un primer llibre, de vinculació a un passat literari, el qual s'assumeix i es reformula simultàniament des de la modernitat.³⁰ El mecanisme fonamental de la connexió entre l'obra francesa i *Sóc una dona honrada?* és la reescriptura des de la inscripció en la novel·la psicològica, en voga a tot Europa en els anys trenta, però intentant evitar caure en el sentimentalisme per la via de la paròdia. La selecció específica que significa la tria de la segona part del text flaubertià com a punt de partida apunta l'interès concret en el tema de l'adulteri, que és una de les formalitzacions novel·lístiques recurrents de la qüestió amorosa, central en el gènere (només cal recordar, per anotar el cas més clar de la producció femenina coetània, *Teresa o la vida amorosa d'una dona*). *Sóc una dona honrada?* assaja, tanmateix, una variant autoreflexiva i humorística que neutralitzi el pseudotranscendentalisme en què pot acabar derivant el tractament de l'amor (i, doncs, la qüestió moral) en la narrativa

²⁹ V. I.2 i II.3. No es pot oblidar, tampoc, que la tradició de la novel·la provinciana, de caràcter marcadament francès, havia canalitzat esforços concrets i prou diferents —pel que fa a les concepcions de fons, a les materialitzacions i al seu sentit— en la literatura nostrada: només cal pensar en títols com *El poble gris* (1902), de Santiago Rusiñol; *L'idil·li dels nyanyos* (1903), de Josep Carner, o *Laura a la ciutat dels sants* (1932), de Miquel Llor.

³⁰ A Porta 1997 s'assenyala que la literatura té una presència aclaparadora en la vida i l'activitat de Rodoreda en aquells anys, que és un referent constant de la seva obra primerenca i que la hipertextualitat esdevé la base creativa tant de *Sóc una dona honrada?* com de *Del que hom no pot fugir*, d'*Un dia de la vida d'un home* i de *Crim*; l'estudiosa afirma que totes són reelaboracions literàries

psicològica, perquè el component, si es dóna, l'acosta a la mena de literatura amb la qual comparteix la temàtica sentimental: la novel·la rosa. En el marc d'aquest ordre de problemes, l'opció per l'obra de Flaubert com a hipotext no és gens gratuïta: la ridiculització del bovarisme com a actitud vital —una actitud potenciada per subproductes literaris d'un gran èxit— resulta virtualment molt més efectiva si parteix de la seva deu creativa mateixa.³¹

La relació innegable entre els dos títols constitueix, a més, una picada d'ullet al públic llegit, a qui la detecció del vincle proporciona una clau comprensiva suplementària; suplementària, i no obligatòria, perquè el text rodoredià conté, intrínsecament, tots els elements necessaris per a la lectura i per a la interpretació. Encara que s'hi observa una tensió evident entre allò que es pretén rebutjar i els mitjans del rebuig. La gràcia de *Sóc una dona honrada?* es troba precisament en la possibilitat d'observar aquesta tensió en el que no és sinó un intent de fer narrativa psicològica sense el decantament genèric que l'amenaça; és a dir, provant d'esquivar-ne una de les falles principals tal com es venia produint a Catalunya, i també tal com la venien produint les escriptores (de Maria Domènech a Maria Teresa Vernet, passant per les autores de relats breus), no tant pels productes en si com per la connexió evident que es podia establir entre Rodoreda i elles pel fet de ser dones. Aquesta operació de la jove de Sant Gervasi s'assentava sobre una clara voluntat de modernitat i sobre la fe i la desconfiança simultànies en la novel·la com a gènere i en les possibilitats de la pròpia vocació. Com ha estat assenyalat,

[...] si calgués alguna forma de definició per a aquesta etapa rodorediana, podríem anomenar-la de destrucció-construcció, que equival a dir, en primer lloc, unes temptatives de “provar” la literatura i de “provar-se” ella mateixa (per això semblen tan “diverses”) i, també, de posar en qüestió una forma d'expressió artística en la qual no hi ha dubte que creu, però no “a ulls clucs” ni en totes les seves formes (d'ací la desmitificació i l'aproximació a l'avantguardisme). En segon lloc, notem un desig d'estil propi, de recerca de tècniques i formes d'expressió, de canals de

en forma d'imitació seriosa o paròdica —novel·les mimètiques, per tant— i que demostren, així, una clara recerca de models novel·lístics vàlids.

³¹ Per contextualitzar l'opció en les tendències de la novel·lística moderna, v. III.3.1.5.2.3, nota 208. Tot plegat invalida les interpretacions biogràfiques que s'han dut a terme de *Sóc una dona honrada?*; per exemple, a Casals 1991, d'on procedeix la citació que remetia a Flaubert en explicar que Rodoreda, partint d'«un fet real, viscut, no aconsegueix reproduir un quadre general que funcioni des del punt de vista de la ficció. Ficada encara en un món massa petit, no en pot extreure grans històries» (v. III.1, nota 6, per a la referència). En vista del que s'acaba de dir sobre *Sóc una dona honrada?*, la ironia de la menció estalvia qualsevol comentari.

plasmació literària que permetin d'exercir la literatura de manera personal. Podríem dir que l'autora, molt jove encara, dubta, púdicament, de la validesa de la seva fe en la literatura, d'una banda, i de les seves aptituds com a professional, de l'altra. [...]

Ja des d'aquesta primera novel·la es veu clarament que el llibre que "cal escriure" (o que ella vol escriure) es concreta en dues coses: "novel·la" (gènere revalorat i molt conreat a partir de 1925, en una situació de relativa normalitat) i "moderna". Ara bé, modernitat podia voler dir diverses coses: en primer lloc, el psicologisme en voga —preconitzat per Riba en la famosa polèmica sobre la novel·la—, un corrent que, basat en part en les formes del XIX, intenta incorporar les renovacions tècniques del moment i que és conreat per escriptors de tan diverses tendències i edats com Miquel Llor, Puig i Ferrer, Carles Soldevila o Sebastià Juan Arbó. D'altra banda, modernitat era també la destrucció de les convencions narratives, de la lògica argumental o de la temàtica psicològica a través del distanciament, de la desmitificació irònica o de la reducció a l'absurd.³²

El volum de 1932, tanmateix, no resol la vacil·lació entre les dues formes de modernitat, entre el gènere i la seva caricaturització. El final del text aporta un bon exemple de la fluctuació entre el seriós i el còmic sense imbricació narrativa real:

Si hom tingués prou confiança en la seva voluntat! Hi ha qui fa el que vol per damunt de tot? Si jo hagués estat infidel ¿hauria obeït el meu impuls, o era l'impuls d'ell el qui manava la meua voluntat? Qui sap com som i què som? Volem i dolem. Però gairebé sempre les nostres decisions obeeixen prejudicis, idees, creences que de menudes ens han inculcat.

Sóc honrada jo? Ell potser creu que no. Jo crec que sí. Cal ésser honrat i ésser honrat és el que jo he fet; encara que no hagi fet el que volia perquè no he pogut, i sigui, la meua, una honradesa dubtosa. (192)

L'excés d'explicitació del discurs de Teresa, que fa afirmacions "profundes" i s'interroga en termes genèrics i gairebé filosòfics en el primer paràgraf, contrasta amb la ressonància que té el segon, aviat es veurà, respecte de l'endreça. El salt de nivell mancat de justificació interna que això implica il·lustra el fet que les intencions són definides però el resultat, defectuós.³³ Rodoreda encara no havia solucionat el problema de «les veus de la novel·la»; tot just, de fet, començava a enfrontar-s'hi.

La tria del text flaubertià com a punt de partida també és significativa en aquest sentit, perquè «un ample sector psicologista de la novel·la moderna es considera, d'una o altra manera, tributari de *Madame Bovary* [...] sobretot pel que aquesta novel·la té d'esforç per representar el funcionament de la consciència a través de l'estil indirecte

³² Campillo 1983b: III. L'obra de Rosa Maria Arquimbau, encara que amb limitacions i d'una manera i amb uns resultats diferents, també s'adscriu a aquesta segona comprensió (v. II.2.2.2.2.2).

³³ La narrativa d'Arquimbau presenta una distància paral·lela entre els fins i la praxi que, contràriament al cas rodoredià, no va arribar a desaparèixer abans de 1939 (v. II.2.2.2.2, II.3.4 i II.3.5).

lliure com a via d'accés a la interioritat dels personatges». ³⁴ En el pas del text francès a la novel·la que constitueix *Sóc una dona honrada?*, el narrador omniscient cedeix la seva veu als personatges de Teresa i del passant (en especial al d'ella) per vehicular-ne la paròdia; sense deixar de mostrar-ne alhora, però, l'interior. El moviment respon molt clarament, en la seva intenció seriosa, als interessos literaris d'una època que, portats a les seves últimes conseqüències, van donar productes com l'*Ulisses* de Joyce: «[...] el cas, en aquest moment, és la contribució dels models narratius a la "visibilitat" interior dels personatges i a la "invisibilitat" del narrador, que vol dir, en definitiva, combinadament, els problemes de perspectiva que han de mesurar la distància entre el narrador i l'objecte». ³⁵

El punt de vista femení dominant, propi del gènere psicològic (per bé que no en sigui l'exclusiu), es manté com preveu la convenció (en la desproporció a favor de la perspectiva de la protagonista). No obstant això, la narració de la dona del notari es complementa amb la del seu amant potencial en pro d'una òbvia funció de contrast; i, encara, els comportaments de tots dos es teatralitzen (en el sentit tant formal com conceptual, i aquest és un aspecte que convé retenir) en les escenes dialogades, amb la qual cosa es produeix una actualització superposada dels dos monòlegs que implica modificacions rellevants. És a dir, que es visualitzen les estratagemes d'actuació, els errors de percepció i d'interpretació, i la "defensa" i els trucs de l'una i de l'altre, la mentida —la ficció— que és tot plegat. Així, mitjançant el desglossament dual del punt de vista narratiu i a través de la seva combinació amb l'escenificació de diàlegs, la novel·la intenta exercitar una destranscendentalització d'aquests mons interiors concrets pel que tenen de "falsos" per naturalesa (ja que són literaris) i a causa dels models específics en què s'emmirallen. Aquesta destranscendentalització, en conseqüència, també afecta l'assumpte central. L'adulteri, un fet magnificat i sublimat, tràgic i literari (novel·lístic, en darrer terme), situat al centre mateix de la qüestió moral, esdevé una cosa prosaica i vulgar, còmica i fulletonesca, fins i tot objecte de no novel·lació, amb la qual cosa se'n dinamita ideològicament la rellevància social.

Hi ha altres procediments bàsics, interconnectats i aplicats amb recursos diversos, que ajuden en l'intent de dur a terme aquest propòsit: els protagonistes tòpics, tant en la

³⁴ Campillo 1998b: 331.

³⁵ *Ibid.*: 333.

seva construcció com en la seva vinculació a determinats referents literaris, que reformulen la font flaubertiana; la barreja de registres lingüístics; el rebaixament de situacions en principi dramàtiques; la caricaturització dels personatges secundaris, i la posada en joc de clixés amb relació a la determinació temporal. L'evidència de l'artifici literari i la fractura de la tensió dramàtica, juntament amb el trencament de les regles pròpies de la novel·la psicològica, formalitzen el rebuig conceptual i material de les actituds romàntiques literàries i vitals. La inclusió de consideracions sobre un determinat tipus de literatura —un element igualment procedent de *Madame Bovary*, però filtrat per les circumstàncies particulars de la cultura catalana dels anys trenta i pel posicionament de Rodoreda respecte de l'escriptura creativa— intenta neutralitzar, sense aconseguir-ho, el decantament cap al dramatisme exagerat, carrincló, que constitueix un fantasma sempre present quant a realitat literària, sovint representada involuntàriament per les novel·les catalanes del període, en el tractament artístic de la temàtica amorosa.

La desmitificació del tema de la infidelitat i de la novel·la com a gènere també s'exerceix mitjançant la frustració de les expectatives generades pel títol.³⁶ *Sóc una dona honrada?* és una pregunta en primera persona i en present. Una dona hi qüestiona la pròpia honradesa de manera que es pot tractar d'una interrogació adreçada tant a algú com a si mateixa, sense que cap de les dues opcions exclogui l'altra. La identitat de qui formula aquesta pregunta (o quines possibilitats representa) planteja diverses vies d'interpretació, sobretot pel caràcter central del sexe (és una dona) i pels matisos de significat de l'adjectiu.³⁷ Simultàniament, el fet de tractar-se del títol d'una novel·la apunta, pel que fa a l'angle extern, vers un determinat reclam per a un públic concret i/o per al públic en general —en el qual podria haver-hi, també, un possible joc amb el lector

³⁶ Els títols són un element essencial en les novel·les rodoredianes, cosa que l'anàlisi textual prova (i per això s'emfasitza la seva significació amb relació a cada obra de l'escriptora). Mercè Rodoreda proporciona dues claus d'aquest aspecte en sengles cartes a Joan Sales a propòsit de *La plaça del Diamant*: en la resposta a la proposta de canvi de títol (originàriament *Colometa*) que li fa l'editor, exposa que «si no és per raons de caràcter comercial voldria conservar el títol per raons profundes. No és el títol que fa la novel·la sinó que és la novel·la que fa el títol» (Carta de Mercè Rodoreda a Joan Sales, 17-I-1961. Arxiu Mercè Rodoreda (AMR d'ara en endavant) / 5.1.1.53); en un altre moment de la discussió epistolar, l'autora escriu que «quant al problema del títol no sé... He de confessar-vos que per a mi triar un títol és una de les coses més difícils» (Carta de Mercè Rodoreda a Joan Sales, 15-VI-1961. AMR/5.1.153).

³⁷ *Honrada* comprèn un sentit actiu per denotar la no comissió de males accions —en especial actes deslleials, furts o enganys— i un de passiu amb la significació de ser objecte d'honor, objecte de premi o enaltiment per un mèrit; en tots dos casos, a més, el terme remet a l'orgull i a la satisfacció pròpia o dels altres per la condició d'honestedat o l'honra que qualifica.

ingenu— amb relació al context en què es va editar l'obra, a la tradició literària en què s'inscrivía pel tema central (l'adulteri) i al sexe de qui la signava, ja que canalitzava la prefiguració d'una obra "forta". Des d'un punt de vista intern, apareixen dues possibilitats compatibilitzades: la interrelació del títol amb l'adreça i el seu sentit en la construcció de la narració.

Amb referència a l'adreça, de seguida es fa evident que s'articula com una paròdia de la modalitat corresponent a partir dels dos significats del verb *endreçar*; és a dir, ordenar i dedicar un llibre a algú: «Farem una adreça ben endreçada. Això és feina de dones, oi? Però jo que haig d'endreçar tantes coses, no sé a qui fer l'adreça aquesta» (5). L'element clau en aquest sentit és el sexe de l'autora, proporcionat per la signatura que encapçala el llibre («Mercè Rodoreda»). Això serveix de base a una doble remissió, constant, a l'àmbit de les activitats pròpies de la dona —en la seva comprensió social generalitzada— i a la creació literària amb un procediment autoperòdic que té com a objectiu una *captatio benevolentiae* irònicament "femenina":

Jo vaig dir: vull escriure un llibre; però encara que hom digui que voler és poder, no sempre es pot fer el que es vol.

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

Només sents: "No s'escriuen llibres, les dones no escriuen llibres; totes tenen mandra"; i això m'ha cogut, i he volgut demostrar que jo escrivia un llibre, i per tant donava una prova irrefutable de la meva diligència i de la meva manca de mandra. Així, doncs, es pot dir (per a defugir responsabilitats) que jo m'he dit: "El cas és escriure un llibre". I ací el teniu; jo us el voldria presentar en safata però encara us faria més l'efecte d'un bunyol. Deixarem la safata per a un altre. (5-6)³⁸

D'aquesta manera, la fórmula típica de l'adreça és substituïda per una explicació informal de la novel·la, en què els diminutius usats per qualificar el llibre denoten un tractament afectuós i alhora destranscendentalitzador que es combina amb una desqualificació inscrita en el camp semàntic de la gastronomia i, per tant, en un camp de significació novament relatiu a les dones. El plantejament de la pròpia responsabilitat

³⁸ El fragment ha estat parcialment citat a propòsit de la desclosa de la novel·lística femenina de les noves autores, explicada i contextualitzada com a eclosió d'un procés i com a resposta simultània a una demanda genèricament específica (per al comentari des d'aquesta perspectiva, v. II.3.3).

apareix, així, amb una desresponsabilització paral·lela per la via de la paròdia. El joc lingüístic amb la frase feta *voler és poder* se sustenta en la paradoxa aparent d'haver volgut i no haver pogut escriure un llibre, quan el lector ja el té a les mans, i en la resposta material a una demanda crítica a les dones perquè escriguin.³⁹ Les afirmacions de voluntat, diligència, incapacitat personal i condició femenina, doncs, es combinen en aquesta autoexplicació per justificar, aparentment, tant els problemes de l'obra com el caràcter de l'endreça. L'excés verbal que aquesta presenta, per acabar no exercint la seva funció tradicional; el desconeixement d'algú a qui dedicar el llibre; la prevenció d'espantar els altres, i la manca de pretensió d'avaluar la novel·la —aspectes que es troben a la base de l'antiendreça que la dedicatòria esdevé— recolzen en els trets de la definició tòpica de les dones, la xerrameca insulsa entre altres:

Sembla que en publicar el meu primer llibre, cal que digui alguna cosa, però per aquest motiu, crec que no l'hauria de dir, que caldria que callés, però no en tinc ganes; ja no hauria d'ésser dona. Enraonaré. Encara més? Sí. És molt fàcil això d'enraonar quan saps que, davant teu, ningú no et dirà: "calla!"

Jo ara conec molta de gent que no coneixia; és clar que els conec d'una mena de manera com si no els conegués, i, en l'instant d'anar a fer aquesta endreça veig que, ara com abans, no conec ningú. Però també m'agrada. Perquè sé que tots els qui conec els agradarà més que no els conegui.

Això d'un primer llibre esporugueix. M'esporugueix. Crec que és una temeritat no témer esporuguir els altres, que en aquest cas són els únics a qui escau una certa temença.

Però no en tingueu. Si em voleu creure a mi no mengeu el bunyol que és indigest i estarrufat, i l'oli amb el qual l'he fregit fa olor d'oliva erbequina. És de l'única manera que la meva consciència restarà tranquil·la.

Per això, jo que volia fer l'endreça, no la faig: perquè en fer-la sembla que hom tingui la pretensió que el bunyol es mengi, i la gosadia d'esperar que hom digui: "És gustoset". (6-7)

Desplegades per una dona en la presentació d'una narració escrita per ella mateixa i publicada, i en un discurs òbviament lúdic, carregat d'intenció i sorneguer,

³⁹ Pel que fa al primer aspecte, i més enllà de l'òbvia connexió amb la tradició popular, sembla haver-hi un enllaç implícit amb la literatura culta mitjançant una possible remissió shakespeariana. El joc entre la voluntat i la capacitat és una de les claus de *Measure for Measure*, del dramaturg anglès: quan Isabella s'entrevista per primera vegada amb Angelo, que ostenta el poder en absència del duc de Viena, i li demana que perdoni el seu germà condemnat a mort, els dos personatges sostenen el següent diàleg: «Ang. I will not do't. / Isab. But can you, if you would? / Ang. Look, what I will not, that I cannot do» (William Shakespeare, *The Complete Works of...* (London: Magpie Books, 1992), 79). Shakespeare, com ocorria en el cas de Carme Montoriol, és un referent important en la producció rodorediana de preguerra. Al marge d'una hipotètica influència concreta, el fet que l'obra protagonitzada per Isabella giri al voltant de la llei, de la seva aplicació estricta i de la simultània hipocresia de l'executor, i s'hi posin en joc diversos paranys efectius per contrarestar-les i descobrir-ne les trampes —tot plegat amb una bona dosi d'humor—, són elements que fan pensar en les operacions literàries i en el posicionament creatiu de Rodoreda en aquells anys.

aquests elements adquireixen un efecte contrari a la seva significació literal. La clau del component, detectable al llarg de tota la presentació, es fa explícita quan s'assevera la diferència entre el que es pensa i el que es diu, cosa que evidencia tant les possibilitats dels mots en termes de trampa, d'ironia i de paròdia concretes com, en un pla més general, la distància entre la realitat i la seva representació lingüística:

Direu, doncs, si aconsella no menjar-lo per què el cou? Misteris de la vida: jo puc dir: "no el mengeu". Però puc pensar: "empasseu-vos-el".

Dic el que no penso i penso el que no dic. Però al capdavant sempre dic el que he pensat, sense pensar el que he dit.

Endavant, doncs, llibre i endreça i desigs de perdó, esperant allò de "et perdonem però no hi tornis" a tots aquells als quals, tot i conèixer, no conec. (7)⁴⁰

La referència final al fet de no conèixer tots aquells a qui coneix subratlla el darrer aspecte. En aquest context, la contradicció que sembla afectar l'ús del mot *conèixer* és alhora ratificada i anul·lada pel seu ventall significatiu. El verb, que comprèn tenir una idea més o menys completa d'algú, haver-hi coincidit personalment en un moment determinat que hauria permès les presentacions i, en el sentit bíblic, tenir-hi relacions sexuals, pot aplicar-se, com la frase deixa clar, a gent que simultàniament es coneix i no es coneix. Allò que s'està fent diàfan a qui llegeix és la necessitat d'una consciència permanent de la naturalesa lingüística de l'accés a la realitat, sigui extraliterària o ficcional. Aquestes pàgines introductòries, de fet, en constitueixen un exemple perfecte com a literaturització, intencionada en la seva concreció, de l'escriptora Mercè Rodoreda —l'autora de la novel·la que és a punt de començar— per part d'ella

⁴⁰ Amb relació a aquesta qüestió, l'endreça recorda també l'obra de Lewis Carroll. En el capítol VII, per exemple, a l'observació d'Alicia sobre la grolleria del comentari que el Capeller li acaba de fer, aquest «obrí els ulls de bat a bat en sentir això; però tot el que *digué* fou: / —En què s'assembla un corb a una taula d'escriure?», una resposta a la qual segueix un diàleg tan significatiu com aquest: «[...] hauríeu de dir el que penseu —continuà la Llebre de Març. / —Ho faré —contestà Alicia ràpidament—, almenys... almenys penso el que diré... És la mateixa cosa, sabeu? / —I què ha de ser la mateixa cosa! —digué el Capeller—. De la mateixa manera podríeu dir que "veig el que menjo" és igual que "menjo el que veig". / —De la mateixa manera podríeu dir —afegí la Llebre de Març— que "em plau el que obtinc" és igual que "obting el que em plau". / —De la mateixa manera podríeu dir —afegí el Liró, que semblava parlar bo i adormit— que "respiro quan dormo" és igual que "dormo quan respiro". / —És igual que el que us passa a vós —digué el Capeller [...]» (Lewis Carroll, *Alicia en Terra de Meravelles*. Traducció de Josep Carner (Barcelona: Joventut, 1992), 74-75). O en el capítol X, després que la Falsa Tortuga de Mar i el Grifó han ensenyat a Alicia la primera figura dels Rigodons de Llagosta tot cantant la cançó del lluç, es produeix aquesta conversa: «—Si jo hagués estat lluç —digué Alicia, els pensaments de la qual encara discorrien sobre la cançó— hauria dit al capgròs: "Retireu-vos, si us plau: no us hi volem!". / —No tenim més remei que admetre'! —digué la Falsa Tortuga de Mar—. Ves, si un peix venia a trobar-me i em deia que anava a emprendre un llarg viatge, jo li diria: "Em penso que no serà pas sense capgròs motiu." / —Voleu dir cap gros motiu? —digué Alicia. / —Vull dir el que dic —replicà la Falsa Tortuga de Mar, en to ofès» (*ibid.*, 116; les cursives són a l'original).

mateixa en un primer nivell, el més immediat, entre la literatura i el món extern. L'antidedicatòria, doncs, exerceix una òbvia funció de pont entre la novel·la i el públic efectiu, el prepara per a la lectura i permet remetre la pregunta del títol a la signatura, a l'espai exterior (en principi) a la narració.

En aquest espai exterior, el títol adquireix una hipotètica significació en l'àmbit de la producció de l'obra per part d'una dona que escriu; és a dir, amb relació a l'actitud literària de l'escriptora tal com apareix en l'endreça en un primer grau de ficcionalització. Algunes de les preguntes implícites que conté, que remetent clarament a les preocupacions literarioculturals del moment, es podrien formular de la següent manera: ¿és honrat escriure una novel·la de qualitat dubtosa pel simple fet que hi ha una demanda de productes del gènere i, concretament, de literatura femenina?; ¿l'autora és honrada — objecte d'honra— (o ho serà) pel sol fet d'haver-ho dut a terme?; ¿és honrat, per part seva, haver escrit una narració d'adulteri en què acaba no havent-hi adulteri?, o, finalment, ¿la desviació de la norma literària constitueix un engany que deriva en la manca de mèrit i d'interès novel·lístics? Però n'hi ha, encara, una altra que té a veure amb la intertextualitat, i en aquest sentit la pregunta aniria adreçada al procediment constructiu de l'obra a partir del text base preexistent, *Madame Bovary*. La licitud de la relació literària no es planteja tant com a qüestionament d'un plagi virtual, cosa que *Sóc una dona honrada?* no és, sinó com a relectura i reinterpretació del passat (literari) des d'un present amb nous paràmetres, des de la modernitat. L'opció novel·lística, tanmateix, tampoc no acaba resultant "honrada" del tot, ja que es trenquen les expectatives creades, s'introdueix la reflexió sobre el gènere i es desautomatitzen els mecanismes d'una bona part de les seves concrecions, problemàtiques segons el posicionament i el parer rodoredians.

Tots els interrogants queden oberts, plantejats a partir de la construcció narrativa i de la conjunció sintètica dels seus elements que el títol representa. Aquest, encara, adquireix sentits complementaris amb relació al desenvolupament de la novel·la, on pren una evident significació respecte del tema de la infidelitat. La protagonista, adúltera potencial, pot ser l'artífex —i, de fet, ho és en el text— de la pregunta. La seva doble direcció interpretativa mostra un plantejament seriós des de la trama, ja que s'hi qüestiona l'honradesa de Teresa amb relació al marit i a l'amant (l'adulteri pròpiament dit i la seva no consumació) i amb relació a ella mateixa, perquè la temptació a l'engany

no és sinó el mecanisme que engega la reflexió sobre la seva actitud i sobre l'honradesa de les motivacions, més que de les accions, que s'hi corresponen. No es tracta d'un problema de moral estricta, sinó d'ètica general, el qual té molt a veure, a més, amb el caràcter i amb l'interès literaris del tema: en la literatura, l'adulteri funciona sense cap problema; en la vida, es tracta d'una cosa més complexa. Però allò que interessa en les novel·les, prescindint de tota la resta, són les adúlteres:

[...] Sóc bona jo? No! No sóc més que una gran egoista. Egoista de la meua aparent felicitat, egoista de la meua tranquil·litat espiritual, del meu modest benestar, de tot el que tinc i no vull perdre. [...] Jo no he caigut no per fermesa de caràcter, no per bondat, no per complir amb el meu deure, no per respecte a ningú, no per temor a cap religió, sinó per un vulgar egoisme; he sacrificat els meus sentiments, davant la materialitat del que, obeint-los, podia perdre. Qui és el que és bo? (191)

[...] Hi ha moltes dones que refusen l'adulteri, que el menyspreen, però d'aquestes no se'n parla, perquè, justament per això, són dones grises, dones sense història, i d'aquestes de les qual caldria parlar, ningú no en diu res. [...] [D]e la dona honrada ningú no en fa esment. És un ésser inofensiu que no atrau l'atenció de ningú. (72-73)

En relació amb les possibilitats interpretatives externes i internes del títol, allò que s'acaba imposant és la problemàtica de les relacions entre realitat i ficció a través del llenguatge. La coincidència entre el sexe de Rodoreda —l'autora de la narració i de l'endreuça, del llibre— i el del personatge principal no és pas gratuïta, com tampoc no ho és que l'una i l'altra, tot i que en nivells diferents, es dediquin a escriure: Rodoreda ha escrit *Sóc una dona honrada?* i, dins d'aquesta, Teresa escriu un dietari. Tant el personatge com l'autora inclouen, en els seus textos respectius, la reflexió sobre el problema de la vida i la literatura, encara que de maneres diferents. Tres coses es desprenen de l'endreuça de Rodoreda, de la novel·la en general i de la narració específica de Teresa: la necessitat d'una actitud literària, cultural i vital de distanciament per enfrontar-se amb el gènere novel·lístic; la convicció que és el llenguatge el que crea el que entenem com a real (sigui de la naturalesa que sigui), i la distància existent, per tant, entre aquest pla i la seva representació lingüística i creativa. Tot plegat, en resum, conflueix en la idea que la literatura és convenció, que els mots configuren la realitat —la "fan", encara que sigui mentida (sense que hi tingui res a veure, doncs, el grau de veritat o de falsedat)— i que l'humor és l'arma més adequada per desballestar les fal·làcies i les ridiculeses en què pot revertir una actitud inconscient davant d'això.

Si, en el segon sentit, convé no oblidar que l'autora va escriure anys més tard que «una novel·la són paraules»,⁴¹ el tercer aspecte és explicitat pel mateix text de 1932. Ho és amb relació a les dones i per boca del passant, que veu en Teresa una dona «que traspua sentimentalitat» (97), però que, alhora,

[...] té un no sé què que, en el precís moment, us detura, us fa respecte, us lliga potser amb la seva gran naturalitat, i no sabeu què dir. M'he adonat que és un xic mofeta i això em fa por. Una dona mofeta és el més gros perill amb què un home es pot ensopegar; una dona que en fer-li una declaració d'amor en la qual l'interessat aboca tot l'abrandament del seu cor —ver o fals— és igual; en aquest moment, hom, encara que no li ho sembli, encara que digui que no sent el que diu, no és cert; en dir-ho, ho sent, ho creu, si no ja no ho diria; en què escolleixes els mots més dolços i suaus i alhora més convincents i et trobes que aquests són acollits amb una riälla de mofa, et deixen aixafat i inapte per a fer res més de bo. Doneu-me doncs romàntiques, sentimentals, carrinclones si voleu, però no em doneu una dona mofeta amb una riälla als llavis a punt sempre d'esclatar; m'esborrona només de pensar-ho. (98)

Aquesta és, de fet, l'actitud de Mercè Rodoreda davant de la seva pròpia obra, com l'endrega i el relat que hi segueix evidencien. La convivència interna de les convencions genèriques pertinents amb la seva visualització, per la via de l'exageració i de la caricatura i mitjançant l'autoparòdia, assoleix un distanciament de la novel·la respecte de si mateixa que l'enllaça amb una tendència de la narrativa moderna, la qual a Catalunya han practicat i practiquen coetàniament diversos autors, entre ells Francesc Trabal.⁴² El resultat literari de l'exercici rodoredià de 1932, tanmateix, constitueix una simbiosi imperfecta entre el gènere i la seva paròdia, una novel·la que no acaba de ser ni una cosa ni l'altra, que no acaba d'optar ni pel primer ni per la segona; que els barreja tots dos en un híbrid amb problemes de construcció i de coherència internes. Aquesta batalla narrativa que *Sóc una dona honrada?* representa es decanta de manera molt clara en la diversificació materialment configurada per *Del que hom no pot fugir* i *Un dia de la vida d'un home* dos anys més tard, la qual permetien intuir, ja en aquells moments, les obres en preparació anunciades en el primer llibre: *Jo sóc!!!*, *Lluna de mel* i *El que fa la fam*, subtitulades respectivament «(Tot fent gatzara) Caricatures», «Novel·la» —el mateix qualificatiu que apareix a l'obra editada— i «(Barcelona-Buenos Aires). Novel·la de caire social».

⁴¹ No pas per casualitat, i per aquest motiu m'hi tornaré a referir, la frase apareix dues vegades en el pròleg a *Mirall trencat* (v. Rodoreda 1974: 13 i 17).

⁴² A Campillo 1983b: III s'indica, precisament, aquest vincle específic.

Cap de les tres no es va arribar a publicar, però els títols, les acotacions genèriques que els acompanyen i l'ordre en què apareixen permeten fer certes deduccions en el marc de la producció rodolediana de preguerra.⁴³ La primera fa pensar immediatament en *Jo!*, la novel·la de Prudenci Bertrana publicada el 1925, s'inscriu explícitament en la modalitat humorística —en la direcció caricaturesca d'*Un dia de la vida d'un home*, per tant— i admet la intuïció d'una galeria de retrats còmics de personalitats conegudes (una mena de precedent clar, doncs, de *Crim* i, en un altre sentit, de les narracions que la precedeixen) o d'una paròdia del llibre de l'autor, en la línia de *Sóc una dona honrada?* respecte de *Madame Bovary*, que estengués la ficcionalització a diversos personatges.⁴⁴ *Lluna de mel* podria haver estat projectada com una novel·la psicològica a l'estil del llibre de 1932 (hi apunten la previsible temàtica amorosa i la possible relació textual amb la història intradiegètica de la nit de noces que surt a la novel·la), des d'un distanciament que hi fes presidir un híbridisme similar o, ja, l'estricta comicitat, sobretot atès el caràcter probablement seriós d'*El que fa la fam*. La conjunció d'aquest títol amb l'adscripció al subgènere social i l'especificació Barcelona - Buenos Aires indica que l'obra devia tractar el motiu de la immigració (potser a partir de l'experiència familiar), cosa que la connectaria, per bé que tangencialment, amb *Aloma*.

Humor, humor-seriositat i seriositat, per tant, en una gradació d'aproximació encara vacil·lant al conreu literari que *Del que hom no pot fugir* i *Un dia de la vida d'un home* van definir molt més en el camp de la novel·la (res de «caricatures») i que s'acabaria de determinar i decidir en *Crim* i *Aloma*.⁴⁵ Arribada en aquest punt d'inflexió

⁴³ No em consta cap altra informació sobre aquests hipotètics llibres (ni tan sols si l'autora els va arribar a escriure), cosa que restringeix les següents consideracions al terreny de la pura especulació.

⁴⁴ La idea pren una lògica específica si es té en compte que la novel·la de Bertrana s'inseria en el corrent de reparació i recuperació d'autors modernistes que, després de l'ostracisme temporal a què el noucentisme els havia sotmès (sobretot amb el procés que va afectar la novel·la durant l'hegemonia del moviment), sovint van literaturitzar els seus greuges en la producció de 1925 en endavant.

⁴⁵ Discrepo, en aquest punt, de Porta 1997, on s'exclou l'obra guanyadora del Premi Joan Crexells del conjunt i, a més, s'assimila la hipertextualitat, entesa com a mimesi literària no creativa d'un univers novel·lístic propi, a una de les raons del rebuig posterior de l'escriptora pel que fa a les seves quatre primeres novel·les (encara que també se n'assenyala com a motiu la manca de naturalitat expressiva). Tampoc no subscriu que la diferència essencial entre *Aloma* i les obres anteriors es trobi en l'ús de la vida o de la literatura com a matèria bàsica de novel·lització, perquè, des del meu punt de vista, l'element clau del no reconeixement d'aquestes obres és la combinació de la seva imbricació contextual absoluta —la circumstancialitat, si més no relativa, com s'anirà veient en l'anàlisi— amb la fallida de la naturalitat, és a dir, el resultat narratiu estricte; si aquest és bo, si la tècnica opera de manera efectiva amb relació als objectius literaris, prendre la vida o l'art com a punt de partida (recrear mons fictivals, una tradició prèvia o l'experiència vital) no esdevé sinó una posició concreta amb relació a la concepció

clau en la seva trajectòria, Rodoreda va manifestar obertament la plena consciència dels defectes del resultat primigeni en la recerca d'una via novel·lística satisfactòria; *Sóc una dona honrada?*, escrivia en la nota introductòria a *Crim*, només tenia de lloable el títol: «Molt bo».⁴⁶ Entre 1932 i 1936, altres camins —periodístics, assagístics i imaginatius— havien anat perfilant tant el marc d'interessos específics com la consciència literària de l'autora, dins d'una visió cultural àmplia, en tots aquests sentits.

2.2. ELS PRIMERS TEXTOS PERIODÍSTICS

Mercè Rodoreda va explicar a Montserrat Roig «que de jove havia anat a veure el director de *La Publicitat* plena de pretensions d'escriure i que aquest li havia dit: — Miri, senyoreta, primer visqui, després escrigui».⁴⁷ Més enllà de les afirmacions de l'autora, l'única informació documentable sobre la manera com va començar a signar textos en la premsa catalana la va proporcionar també ella mateixa; concretament, en el relat de la seva coneixença amb Carles Soldevila, inclòs en la conversa que va aparèixer a *Clarisme* el gener de 1934:

Fa ben bé un any. Em van dir que Carles Soldevila tenia sota la seva direcció la pàgina femenina de "La Rambla". Em van dir, també, que Soldevila era molt atent, molt galant i molt gentil.

Jo, amb aquella mena de basarda que et fa una redacció abans de conèixer-la, per a no pujar-hi, vaig anar a l'Ateneu a veure el senyor Soldevila amb un article a la mà.

[...] El dia que jo volia veure el senyor Soldevila també fou un d'aquells dies especialíssims en els quals: — "Aquest senyor sempre és aquí i avui no sé què li deu haver passat".

I, si més no, de grat per força, cap a la redacció de "La Rambla" manca gent.

[...] El senyor Domènec de Bellmunt és molt simpàtic. (Consti que l'elogi és gratuït i que el fem empesos per una meravella d'espontaneïtat que sempre ens acompanya.)

Vaig dir-li que volia veure el senyor Soldevila.

— Ve molt poc: per què no va a l'Ateneu?

— Ja en vinc!

— Ah sí?

— Sí.

i als objectius artístics, que no afecta la qualitat del producte (cosa que un nombre considerable d'obres, i no només literàries, demostren —per exemple, *Las Meninas* de Picasso).

⁴⁶ [Mercè Rodoreda,] «Mercè Rodoreda». A: *Crim* (Barcelona: Edicions de la Rosa dels Vents, 1936), 5.

⁴⁷ Roig 1983: 16.

Uns passos al corredor feren girar el cap al repòrter de les "Figures" i li feren dir:

— Miri quina casualitat... ja el tenim aquí!

Com que l'emocionar-me em costa poc, m'emociono molt sovint.

Carles Soldevila, en persona, era allí. Quina fetilleria me'l dugué?

— Aquí hi ha una senyoreta que té grans desigs de conèixer-lo... —Digué aleshores el director de "La Rambla".

Va entrar Soldevila. [...] Sé que vaig dir:

— He anat a l'Ateneu per tal de veure'l —l'article, pobret!, feia una gran becaina al moneder— i vostè no hi era; ja havia fugit. —Va contestar com per compromís:

— Sóc molt fugisser jo! —En comptes de dir: —Per què hauràs vingut?

Tanmateix, em va semblar que deia el que havia callat, i sense donar el que havia escrit, vaig acomiadar-me de la pitjor manera que vaig saber, amb un aire desimbolt manllevat a no sé qui.⁴⁸

El grau d'autoficcionalització que l'escriptora va exercir en aquest tipus d'entrevistes i el fet que publicqués les seves primeres col·laboracions periodístiques a *Mirador*, *La Rambla* i *La Publicitat* entre finals d'octubre de 1932 i finals de gener de 1933 —en tres periòdics que comptaven Domènec de Bellmunt i Carles Soldevila entre la seva plantilla, i més o menys en el moment a què es refereix la citació, per tant— indiquen que la visita va ser molt més productiva del que es desprèn de les explicacions. Encara que no ensenyés l'article que havia escrit (i res no indueix a dubtar que en portés un en la seva presentació a una tribuna per a la qual esperava treballar, fos *La Publicitat* o *La Rambla*), sembla clar que la iniciativa va ser seva i que va establir el contacte necessari per assolir l'objectiu perseguit: introduir-se en el món literariocultural.⁴⁹ En tres mesos va publicar cinc articles, més o menys simultàniament a l'aparició de *Sóc una dona honrada?*; tots, signats amb el nom complet: Mercè Rodoreda.⁵⁰

⁴⁸ Mercè Rodoreda, «Parlant amb Carles Soldevila», *CL*, n. 14 (20-I-1934), 2. El joc amb l'adjectiu «gratuït» i amb els verbs *callar* i *dir*, d'una banda, i la ironia de l'afirmació d'espontaneïtat constant, de l'altra, il·lustren, prou que es veurà, uns procediments típics de l'estil de l'autora en aquells anys.

⁴⁹ La influència i el paper rellevants que va tenir-hi Delfi Dalmau es comentaran amb referència a *Clarisme* i a *Polèmica*.

⁵⁰ El quadre que es proporciona a continuació conté els títols en qüestió (ordenats diacrònicament i numerats per facilitar el recompte de la producció rodorediana de l'època), una descripció genèrica que l'explicació aclarirà i les referències per localitzar-los. Ni el conjunt ni cap cas particular no han estat objecte de gaire atenció en la bibliografia sobre l'activitat periodística de l'autora, que se sol fixar directament en l'experiència de *Clarisme* o només en els contes; fins i tot quan no és així, la llista d'aquestes col·laboracions inicials acostuma a ser incompleta: a Mencos 2002 i a Porta 2002b solament es consignen la primera, la quarta i la cinquena; a Cortés 1999 i 2002a, només la quarta. Pel que fa a la recopilació posterior del material (i sense qüestionar la utilitat, la importància i l'interès del que s'ha editat en els darrers temps, ni els criteris subjacents en aquesta tasca), es limita encara a una part de les contribucions al periòdic de joventut —les entrevistes, recollides a Muñoz (ed.) 1992-1993, i l'article «El petit protagonista de *Sor Angèlica*», inclòs a Arnau (ed.) 1999— i als relats apareguts a la premsa (v. *ibid.*). Els primers textos i la resta de col·laboracions a *Clarisme* continuen dispersos en les

PRIMERS TEXTOS PERIODÍSTICS DE MERCÈ RODOREDA

Títol	Descripció	Data i publicació periòdica
1. Parlant amb Maria Vila	Entrevista	1932 (20-X), <i>Mirador</i>
2. Una conversa amb Mercè Plantada	Entrevista	1932 (31-X), <i>La Rambla</i>
3. Glossa als mots bel·licistes d'una poetessa	Comentari	1932 (18-XI), <i>La Publicitat</i>
4. Vampiresses d'ahir i d'avui	Comentari	1932 (1-XII), <i>Mirador</i>
5. La llar del President de Catalunya. La muller i la filla de Francesc Macià en la intimitat	Entrevista	1933 (23-I), <i>La Rambla</i>

Aquest conjunt presenta característiques rellevants per comprendre les vies inicials d'accés de l'autora a la cultura pública i per dilucidar algunes de les seves preocupacions bàsiques en els anys de preguerra. Com els títols permeten intuir, la dona n'és l'eix general comú: els dos primers textos i el darrer es concentren en personalitats femenines conegudes (una actriu, una cantant, i la filla i l'esposa del president de la Generalitat); els altres són, respectivament, sobre un acte protagonitzat per l'escriptora cubana Emilia Bernal i sobre la figura de la *femme fatale* cinematogràfica. Les plataformes en què van aparèixer se situaven, a desgrat dels matisos, en una mateixa òrbita ideologicocultural,⁵¹ igual que la resta de periòdics, totes tres havien optat per la inclusió de seccions femenines i per la incorporació de col·laboradores a partir d'un determinat moment.

És molt significatiu que Rodoreda hi estrenés la seva participació mitjançant cinc escrits articulats al voltant del gènere, encara que en diversos sentits. En decidir-se a una incorporació definitiva al món cultural (cosa que la proximitat cronològica dels textos

hemeroteques; sovint són absents en les cronologies sobre l'activitat de l'escriptora (v. Ibarz 1991: 131, i Arnau 1992: 135), s'hi fa referència de manera molt general sense cap tipus d'anàlisi (v. Ibarz 1991: 33; Arnau 1992: 33; Cortés 1998: 304, i ídem 2002a: 34) o se solen esmentar de manera incompleta i molt de passada com a escrits esparsos previs a l'entrada de l'escriptora en la redacció del setmanari (v. Muñoz (ed.) 1992-1993: 495). La raó bàsica d'aquests problemes sembla la dificultat d'accés al material, dificultat que s'hauria de resoldre en un futur pròxim gràcies a les edicions previstes per la Fundació Mercè Rodoreda (v. Triadú 2000: 72); és clar que, primer, convindria afegir-hi els dos articles (el segon i el tercer del quadre) que no es troben en el fons documental que s'hi conserva (un fet constatable a Mencos 2002: 23-27).

⁵¹ *La Publicitat*, *Mirador*, *La Nau*, *La Rambla*, etc. eren els òrgans d'expressió d'AC, Acció Catalana Republicana i ERC, i compartien un mateix front en aquest sentit. Ho evidencien, entre altres, les següents dades: *La Rambla* va aparèixer inicialment com a continuació de *La Nau dels Esports*, i per tant vinculada a *La Nau*, que dirigia Antoni Rovira i Virgili (membre del Consell de Redacció de *La Publicitat* fins a finals de 1928); *Mirador*, al seu torn, va convertir-se en diari entre el 4 de novembre i el 31 de desembre de 1934 per substituir el gran rotatiu i, així, cobrir-ne la suspensió que va seguir els fets d'Octubre.

apunta), la jove periodista va jugar (com prèviament havien fet la majoria de les altres noves autores) la mateixa carta nuclear de *Sóc una dona honrada?*: la condició femenina. El fet que, segons el seu propi relat, s'adreçés al director d'una secció que s'hi centrava, corrobora l'aprofitament de les facilitats que la premsa ofería a les dones en la conjuntura republicana. Igualment interessant és que, obert el canal d'entrada, l'escriptora comencés a col·laborar-hi en dues modalitats periodístiques —l'entrevista i el comentari— que continuaria conreant, es concentrés molt clarament (amb la sola excepció de la conversa amb Maria Macià, i encara relativa) en l'àmbit de les manifestacions culturals i evidenciés unes inquietuds paral·leles a les subjacents en la seva primera novel·la, que transcendien, ja, el tema originàriament preeminent.

La conversa amb Maria Vila, que va suposar el bateig oficial de Rodoreda a la premsa, s'obre amb una reflexió, introductòria a la presentació de l'actriu, que remet a aquestes inquietuds:

La psicologia d'una persona, per vulgar que aquesta sigui, mai no és una cosa poc complicada com fan creure, a qui les llegeix, les novel·les blanques. Tots tenim un camí fressat a la vida més o menys planer, però envers el qual ens menen els costums, les circumstàncies, tot el que ens volta; i no som nosaltres, encara que ens ho creguem, els qui l'havem escollit, i això fa que ignorem la veritat. Ningú no la coneix. Es deixa desitjar i àdhuc us dóna esperances, però, il·lusos, no creieu que se us lliuri completament; és femenina i li agrada de saber-se desitjada i flirteja a tort i a dret. I, quan la creieu vostra, mofeta se us esmuny dels dits i arribeu a pensar que el mot *veritat* és un mite, i que aquesta no existeix.⁵²

A més de les concomitàncies lingüístiques amb el llibre de 1932 (el verb *conèixer* i l'adjectiu «mofeta», sobretot), ressalten tres aspectes: el blasme de la novel·la blanca a partir de la simplificació psicològica que efectuava, el qüestionament de la possibilitat de copsar la veritat i la burla que aquesta duia a terme quan algú intentava assolir-la. Aquests elements, que reposen a la base de la narració protagonitzada per Teresa, denoten un clar posicionament literari i una actitud artística i vital relativitzadors d'absoluts.⁵³ El primer, en especial, verbalitza un rebuig que *Sóc una dona honrada?* representava en si mateixa, que s'aniria repetint en articles i narracions diversos i que és fonamental per entendre la producció rodolediana del període i el context en què es va produir.

⁵² Mercè Rodoreda, «Parlant amb Maria Vila», *MI*, n. 194 (20-X-1932), 5; la cursiva és a l'original.

⁵³ Ambdós es van materialitzar lúdicament, en forma novel·lística, a *Crim* (v. Porta 1995b).

L'entrevista inclou, també, dues consideracions significatives: d'un costat, la feminitat de l'artista i el seu estatus simultani d'esposa i mare, i, de l'altre, una caracterització del públic. L'èmfasi en el tema de la dona prenia en aquest cas una perspectiva sociofamiliar, molt de l'època i poc habitual en les posteriors col·laboracions periodístiques de Rodoreda. Pel que fa a la segona qüestió, l'autora explicitava la seva convicció que «el públic és exigent, que demana i vol», cosa que indica una percepció concreta al darrere de la qual subjeia una consciència nítida del fet que l'art (sigui en la manifestació que sigui) hi ha de comptar d'una manera o d'una altra. Al marge de les preguntes obligades sobre la professió i sobre la trajectòria de la persona amb qui parlava, doncs, l'entrevistadora incidia en la condició femenina —la via que li va obrir les portes de la premsa— i incorporava aspectes suplementaris, prescindibles i, en conseqüència, indicadors dels interessos que anirien prenent més i més protagonisme.

Amb relació al gènere femení, cal dir que Rodoreda no feia sinó seguir una línia preexistent a *Mirador*: Maria del Carme Nicolau ja hi havia publicat, el 1930, algunes entrevistes a actrius de teatre sota la capçalera general «Visites als escenaris».⁵⁴ Es tractava, doncs, d'un factor sobretot circumstancial. L'altre, el dels interessos rodoredians, resulta molt més aclaridor i connecta amb la preocupació pel públic que va tenir una expressió generalitzada en la polèmica de la tardor de 1933, en la qual l'autora es va posicionar de manera diàfana.⁵⁵

El segon article ratifica la nuclearitat dels elements assenyalats com a primordials i n'aporta de nous. Més enllà del fet general que una dona entrevistés una altra dona, la qüestió de la feminitat hi apareix formulada en preguntes com la creença en l'amor o els personatges femenins que hauria plagut de viure a l'entrevistada, i, de manera diferent,

⁵⁴ V. Carme Nicolau, «Visites als escenaris. Camila Quiroga», *MI*, n. 75 (3-VII-1930), 5, i idem, «Visites als escenaris. Pepeta Fornés», *MI*, n. 82 (21-VIII-1930), 5.

⁵⁵ V. II.3.4.1. La tècnica i el contingut d'aquest primer article han estat analitzats, des d'una perspectiva periodística, per Josep M. Casasús, en una consideració que manca del context sociocultural i que, a causa de les deficiències d'informació i de coneixements consegüents, reverteix tant en una interpretació mitificadora de l'activitat de l'escriptora a la premsa en els anys trenta com en nombroses afirmacions inexactes. S'hi diu, per exemple, que «Rodoreda fou [...] periodista d'un sol gènere: el reportatge-interviu»; que un any després d'entrevistar Maria Vila va iniciar simultàniament la seva tasca a *Clarisme* i la seva col·laboració a *La Publicitat* (quan el diari no va comptar habitualment amb la seva signatura fins el 1935); que posteriorment, i amb l'excepció «d'una esporàdica aparició a *La Rambla*», no va signar res en cap periòdic «fins un any després d'esclatar la guerra», o que l'entrevista de *Mirador* la converteix en una de les pioneres del periodisme femení republicà, en el qual es va iniciar «abans que apareguessin, com a periodistes, Llucietà Canyà, Anna Murià i Rosa Maria Arquimbau» (Casasús 1994: 64 i 65). Per a les dades que invaliden la darrera afirmació, v. I.3.2.4.

en un gir que mostra els coneixements pictòrics de Rodoreda. Al principi, en la presentació de la cantant, l'escriptora exposa com l'haurien retratada Sorolla, Zuloaga i Romero de Torres, cosa que vincula la seva activitat a la pintura, encara que tangencialment, ja en els anys trenta:

Sorolla, si l'hagués coneguda, l'hauria vestida de valenciana, amb faldilla florejada, un pom de tarongina al pit i un raig de sol llampant acaronant-la. Zuloaga, amb un mantell de manila, una gran riassa als llavis i, damunt dels cabells negres, quatre clavells vermells besant-li el coll. Romero de Torres, amb una vestimenta senzilla, l'hauria immobilitzada omplint-la de serenor, estàtica, amb la mirada perduda, abassegada tota ella de pensaments llunyans. Però no és model de pintors: és molt més, puix que posseeix prou bellesa per a ésser, i, ultra això, és una de les millors "liederistes" catalanes que amb el seu nom fa gran el nom de la seva terra. Mercè Plantada. Agradabilíssima i cor obert. Apassionada, dolça, manyaga, amb una veu divina i un temperament d'artista que fa que quan canta vibri i faci vibrar el qui l'escolta.⁵⁶

El fragment és interessant perquè, a part de desplegar uns coneixements determinats, conté implícitament tres aspectes rellevants per comprendre el camí literari que faria Rodoreda. De primer, una clara consciència de la subjectivitat de la representació artística, del filtre essencial que constitueixen els ulls amb què es contempla un objecte per a la seva re-creació, i que explica el fet que una persona pugui esdevenir una imatge diferent en mans de creadors diversos. En segon lloc, i amb relació a això, la importància de l'estil individual —reconeixible, alhora que únic, si té qualitat suficient— per damunt del tema triat, és a dir, del "com" per damunt del "què", on es troba la diferència (i, doncs, el sentit) de cada obra d'art. Finalment, també en estreta connexió, la valoració de l'exercici de l'agència estètica per damunt de la passivitat, del treball creatiu per damunt de la matèria temàtica sobre la qual opera, cosa que reposa a la base de l'afirmació que Mercè Plantada «és molt més» que bellesa susceptible d'esdevenir assumpte artístic: és artista ella mateixa i, per tant, subjecte actiu a més d'objecte potencial de representació.

Tot plegat remet a la voluntat de Rodoreda d'esdevenir escriptora, a les qüestions que es plantejava i a les estratègies de què disposava i que va desenvolupar. Resulta significatiu, sobretot en el primer sentit (i com s'insinuava), que l'entrevista es publiqués a la pàgina femenina de *La Rambla*, «Fèmina 1932», en la qual en aquells

⁵⁶ Mercè Rodoreda, «Reportatges femenins. Una conversa amb Mercè Plantada», *LR*, n. 146 (31-X-1932), 11. Jordi Font em va fer notar el caràcter orsià d'aquesta mena de presentació; la indicació

moments estaven col·laborant autores com Rosa Maria Arquimbau, Irene Polo, Anna Maria Martínez Sagi, Anna Murià, Elvira Augusta Lewi, Rafaela Ferro o Maria Teresa Gibert. El fet indica l'opció per un espai predisposat, propici per a les joves plomes femenines: no en va havia estat creat amb la voluntat de donar resposta a la nova realitat de la intervenció pública de la dona i amb l'objectiu de cedir-li la veu.⁵⁷ Mercè Rodoreda va aprofitar les òptimes circumstàncies conjunturals per començar a donar-se a conèixer i va interessar als periòdics, precisament, com a dona de lletres, per una condició genèrica que els urgia incorporar.⁵⁸ Tenint en compte que la premsa solia especialitzar les redactores en temes relatius al seu sexe (en la sectorització habitual de l'època), no és estrany que els primers articles de Rodoreda anessin pel mateix camí.

La ressenya d'un acte públic d'una poetessa s'explica perfectament en aquest marc. El tercer article de l'autora és un comentari lliure i corrosiu del recital d'Emilia Bernal a l'Ateneu Barcelonès l'11 de novembre de 1932, en què la cubana va llegir fragments del llibre de vers i prosa *Poemas de Mallorca*.⁵⁹ Tres components constitueixen els eixos del text rodoredià en una selecció intencionada: l'elogi que Bernal va fer de l'ensaimada i la seva identificació amb l'illa, l'atabalament de l'escriptora caribenya per l'ús del mallorquí «tenga» i la posició que va adoptar davant la guerra. I si una cosa resulta evident en la construcció de l'article és la utilització inicial de l'humor per anar a parar a un alt grau d'efectivitat crítica i emotiva al marge de qualsevol sentimentalisme; el recurs és el mateix que, amb les limitacions que s'han vist, funciona a *Sóc una dona honrada?* —tot i que en nivells diferents—, i pren un format imatgístic que recorda ocasionalment els mecanismes dels contes infantils que Rodoreda publicaria entre 1935 i 1936 a *La Publicitat*, encara que la divergència d'objectius distancia molt la càrrega concreta d'aquests respecte de la del comentari sobre Bernal.

resulta significativa, ja que altres textos també recorden l'autor de *La Ben Plantada* (v. notes 64, 83, 171 i 251).

⁵⁷ Per al plantejament de la pàgina, v. «Les dones intervenen... El que voldríem», *LR*, n. 101 (21-XII-1931), 9. Respecte dels títols successius de la secció i de les col·laboracions femenines, v. I.3.2.4.1.

⁵⁸ Complementàriament a les explicacions de I.3.2.4, es pot esmentar que *Mirador*, justament el primer periòdic on va publicar Rodoreda, cercava explícitament signatures de dones d'ençà dels seus inicis: Josep M. Planes, uns tres anys abans, afirmava que la presència femenina en el setmanari «es limita per ara a les agradables però escadusseres visites de la senyora Aurora Bertrana i de les senyorettes Arquimbau, Carme Montoriol i Llucietà Canyà; no obstant, tot fa preveure que la bona voluntat del nostre director serà llargament premiada i que la representació del sexe ex-feble serà encara més brillant» (Josep Maria Planes, «*Mirador* vist per dins», *MI*, n. 53 (30-I-1930), 2).

En aquest cas, l'autora de Sant Gervasi passa de la ridiculització inicial, articulada mitjançant la tria dels aspectes més folklòrics i a través de la demostració irònica de la incomprensió de la cubana amb relació a Mallorca i els seus habitants, a una dura crítica de la visió bernaliana de la confrontació bèl·lica com a espectacle, fruit de l'admiració per Mussolini segons l'escriptora catalana, la qual no estalvia demostrar la seva indignació. El text acaba amb una visió terrible, de filiació avantguardista, que reuneix les dues coses, n'exposa la banalització per part de Bernal i adverteix, implícitament, els perills de les visions superficials i alhora sobredramatitzadores:

A la senyora Bernal, en parlar-nos de la guerra, li lluen els ulls. Ella la creu necessària: cal que hi hagi guerres, puix que només el que s'obté amb sang s'estima. La sang!, la sang roja, calenta, fumejant!, la sang que tot ho arrasa davallant a riudes esfereïdores per les muntanyes fins al pla. [...]

Qui parla com ella parlà és que no té ningú en el món: ni pares, ni fills, ni marit, ni germans, ni amics; ni sap què vol dir amor; denota un egoisme com pocs, puix que ella, en parlar de la guerra, no diu: "jo al davant!", sinó "quin bell espectacle!". "Que bonica la sang!", i ella lluny mirant-s'ho amb binocles.

Tot el que costa s'estima, tot el que s'hagi regat amb sang no es pot deixar d'estimar. Ai!, senyora Bernal, com discrepem tot i coincidir. [...]

La guerra no és bona, senyora Bernal. La guerra, ultra no ésser per a ningú una mena d'escenari per a comèdies més o menys divertides, cap país d'homes normals no la pot voler. I si la sang li agrada, faci's un tall a les venes, i veurà que és divertit.

La guerra que mena a morir tots els qui voldrien viure, la guerra que vós tant voleu, quan vindrà, si ve, no us durà l'emoció que cerqueu. La guerra que vindrà, no li caldrà fer rajar sang: amb uns avions i fum en tindrà prou per a destruir les ciutats més grans: serà una lluita de cervells i no de cossos; triomfarà el més intel·ligent, i el més astut, o bé moriran tots plegats; serà potser l'única manera de trobar la pau: que en la guerra mori tothom. Serà bell, l'espectacle. El món, un gran femer, i l'esperit de la senyora Bernal, majestuós, voleiarà per sobre, i potser el comparará a una gran ensaïmada, flonja, dolça, daurada, empolsinada d'ossos que seràn sucre de terròs.⁶⁰

L'atenció de Rodoreda per l'actualitat cultural que deté aquesta glossa (mitjançant el testimoni del seguiment dels actes que tenien lloc) i la seva concentració en temes femenins es refermen en «Vampireses d'ahir i d'avui», ara en l'àmbit de les pel·lícules. L'escriptora hi descriu l'evolució de la *femme fatale* cinematogràfica a partir de la successió dels models encarnats per actrius diverses, des de Francesca Bertini fins a

⁵⁹ V. «La poetessa Emilia Bernal a l'Ateneu Barcelonès», *LP*, 10-XI-1932.

⁶⁰ Mercè Rodoreda, «L'altre dia, a l'Ateneu. Glossa als mots bel·licistes d'una poetessa», *LP*, 18-XI-1932.

Brigitte Helm, passant per Theda Bara, Nita Naldi, Bebe Daniels, Greta Garbo i Marlene Dietrich.⁶¹

El coneixement del setè art que l'exposició evidencia recolzava en una afició desenvolupada des de la infantesa que ha quedat documentada en els papers personals.⁶² Aquest coneixement se centra, en l'article, en un cert grup de figures femenines, símbol d'una de les representacions de la dona a la pantalla gran, d'una de les seves imatges modernes. El gènere, per tant, continua sent l'àtom a partir del qual es toquen qüestions diferents. Més enllà del tema concret, però, l'interès de l'autora pel cinema no resulta menystenible en absolut; en uns records de quan era petita que s'han conservat a la Fundació Mercè Rodoreda, ella mateixa va aportar una dada significativa amb relació a una fascinació que, salvant les distàncies formals, té molt a veure amb una determinada concepció de la literatura i amb la recerca i les pràctiques que va dur a terme en aquells anys:

[...] Fueron recuerdos durante años, los cines de Gracia, donde me habían fascinado los primeros caballos de los filmes de vaqueros y los inocentes filmes de aventuras. Los cines se llamaban, Smart, Mundial, Viñas... Una vez me llevaron al teatro Bosque a ver opera. Daban Aida. Salí horrorizada. *En el cine todo era verdad: los caballos, los campos, las montañas...* *En el teatro todo era falso...* con las ramas de los árboles pegadas a tules, con las flores de papel y las casas y las olas del mar de cartón.⁶³

El contrast entre la veritat del cinema i la falsedat del teatre neix d'un problema de versemblança, ja que l'un i l'altre són "mentida" i Rodoreda, òbviament, ho sabia. El quid de la qüestió es troba en l'èxit dels procediments que persegueixen la credibilitat de

⁶¹ V. Mercè Rodoreda, «Vampireses d'ahir i d'avui», *MI*, n. 200 (1-XII-1932), 6.

⁶² En una carta del 8-III-1921 adreçada al seu oncle, i per tant als dotze anys, Rodoreda escrivia: «Ahora por estar abuelito enfermo vamos al cine solas por la noche, al primer día tuvimos miedo pero despues ya nos hemos acostumbrado y cuando estes aquí iremos un dia contigo y otro dia con papa y asi abuelito no se quedara solo por la noche» (AMR/1.1.1.7). L'hàbit d'anar al cinema es va mantenir sempre més, com proven les cartes a Armand Obiols (sovint farcides de comentaris sobre les projeccions a què assistia); en aquest mateix sentit, són curiosos (i molt divertits) els resums de quatre pel·lícules de por que s'han conservat, dels quals l'únic datat (el de *Return of the fly*) ho és a Ginebra, 27 juny 1960; els altres corresponen a *The invisible enemy*, *The mummy* i *20 million miles to earth* (AMR/6.1.5.3). Tant el gust pel gènere cinematogràfic com la seva incidència en la producció rodorediana han estat objecte d'una consideració, tot i que breu, a Arnau 1997.

⁶³ Text mecanografiat en castellà, titulat «Barcelona», sense data i amb correccions manuscrites (AMR/6.1.5); la cursiva és meua. L'associació de l'escena dramàtica amb la falsedat és una dada a tenir en compte i a retenir, perquè podria explicar, si més no parcialment, la teatralitat que caracteritza els textos humorístics rodoredians —i, en concret, les novel·les paròdiques (entre les quals, molt especialment, *Crim*)—, cosa que no implica, tanmateix, el desinterès pel teatre (v. III.3.1 i III.4.3).

la ficció, la suspensió de la incredulitat necessària perquè l'espectador —o el lector— pugui “entrar-hi” en lloc de resultar-ne expulsat davant d'un artifici que no sigui pretès, sinó producte de la inhabilitat o de la falta de recursos. Aquest és un dels aspectes clau de la producció literària de preguerra de l'autora: l'esforç per trobar com es poden encaixar literàriament, de manera completa, objectius, mitjans i efecte. El desequilibri entre els tres components i la derivació consegüent en la fallida i en el ridícul involuntari produïen horror a l'escriptora (cosa que la va induir a un treball incansable per evitar-los, per la via tant del seriós com de l'humor); així ho va declarar a *Polèmica*:

[...] [E]l ridícul és, de totes les coses, la més temuda per mi. Sé que de tant en tant el faig, però fer-lo a gratient no m'espanta; i després, si no et dol de fer riure, ja està bé que els altres riguin. El que és trist és el que els passa, als poetes, que no ho són per naturalesa, que és el que m'esdevindria a mi: que en proposar-me d'entendre, o entristir, o sentimentalitzar, faria riure. I ha d'ésser molt depriment de produir uns efectes oposats als que hom vol. (14)

L'interès pel cinema (generalitzat en el període) ja es detectava en una de les preguntes adreçades a Mercè Plantada, i havia de reparèixer en l'entrevista a Maria Macià. El que crida més l'atenció del darrer interviu de Rodoreda abans dels que faria per a *Clarisme*, però, és el seu caràcter parcialment literari. El relat de les circumstàncies prèvies al moment específic de la conversa s'articula gairebé com un conte. La descripció lírica de Barcelona sota la pluja que obre l'article, la narració de l'itinerari de la reportera fins a la llar dels Macià i l'explicació de l'entrada a la casa i de la visió primigènia de la filla del president de la Generalitat són filtrades per la subjectivitat de la narradora —per qui signa l'entrevista— i presenten un nombre considerable de mecanismes de literaturització que, en certs instants, reverteixen en la prosa poètica:

Pluja fina de gener: menuda, persistent; ratlles brodades, movibles, que ornamenten les façanes de les cases i l'horitzó obert dels carrers. Pluja glaçada que fa lluir els asfalts idealitzant-los; tot el cel dintre la terra emmirallant-s'hi vanitós, acompanyat per les siluetes torturades dels senyals lluminosos, nota groga, verda, vermella, trencant la monotonia del color cendra que cosmopolitza la ciutat. Barcelona sota la pluja esdevé un espill immens, dintre del qual es reflecteixen els òmnibus, els vehicles tots, que llisquents passen, mentre les seves rodes llancen enlaire humils brolladors.⁶⁴

⁶⁴ Mercè Rodoreda, «La llar del President de Catalunya. La muller i la filla de Francesc Macià en la intimitat», *LR*, n. 159 (23-I-1933), 5. La imatge i l'itinerari són, també, molt cinematogràfics, i el fragment fa pensar en algunes glosses d'Eugeni d'Ors; per exemple, la visió de la ciutat titulada «Barcelona, ciutat d'estiu», integrada el 1918 en *La lliçó de tedi en el parc* (i que reproduceix gairebé sencera perquè hi ha elements a què remetien altres textos de Rodoreda): «...Asfalt lluent, que ha plogut a vila com a muntanya. Però a vila cau la nit més de pressa, i als carrers i places de Barcelona, per

Immediatament, l'entrada en la intimitat de Maria Macià i de la seva mare desclou un ambient casolà, impregnat de feminitat. Les preguntes a la primera sobre la vida en general, els seus gustos particulars (literaris, cinematogràfics, etc.), la seva opinió sobre el feminisme, el matrimoni, el divorci i la intervenció política de la dona, es combinen amb l'atenció a l'anecdota personal i familiar, a les preocupacions globals i a les activitats quotidianes (la confecció d'una bufanda de llana, la cura de les flors, la costura...). L'espai de llibertat de Rodoreda, obligada —en el bon sentit de la paraula— a formular el qüestionari que doni forma a l'entrevista femenina que se n'espera, es troba sobretot en l'emmarcament, el qual prefigura un tipus de prosa amb concrecions molt més definides i completes a *Clarisme*, continent essencial de l'etapa iniciada per l'escriptora uns vuit mesos després.

reflectir-se en el mirall negre de les aceres mullades, hi ha mils i mils de llums. Això i el trànsit, això i el devessall dels cotxes, això i les bocines, això i els crits estentoris dels venedors de diaris, fa una febreta. No importa que Autor torni en ple agost encara; la pluja passada, la fresca imprevista, el baixar ell del camp, li donen la il·lusió de l'octubre. Inconscientment, la seva flaire espavilada, educada encara per la lliçó magnífica del tedi, cerca i enyora l'encens plebeu dels fogons de les castanyeres. / A l'ànima d'octubre escau la febreta del vespre ciutadà. Barcelona és bona, àdhuc a l'agost, si ha vingut una bona pluja. El retornat estiuejant de tres hores hi troba encara cent temes d'activitat en el treball i en el plaer. Fins pensa en fer visites, i fa visites. Dues abans, d'interessades; ara una, de pura amistat, a un amic pintor, que ha tornat de Suïssa l'anterior setmana. Si l'auto abreujava el camí entre les primeres, ara, mal que Amic visqui lluny, Autor vol donar-se el gust d'anar-hi a peu, respirant l'aire humit, rient de les espolsades cascadejants dels arbres, trepitjant la mullena, reflectidora de les mil llums. [...]» (Eugeni d'Ors, *Lliçó de tedi en el parc. Altrament dit Oceanografia del tedi*. Edició i presentació per Jaume Vallcorba (Barcelona: Quaderns Crema, 1994), 101-102).

3. UN PAS CLAU (1933-1934): CLARISME, «ESTILS» I DUES NOVEL·LES MÉS

En el temps que es va escolar entre el gener i el setembre de 1933, és a dir, entre el moment d'aparició de l'entrevista a les Macià i la sortida al carrer de *Clarisme*, Mercè Rodoreda devia gestar moltes coses, ja que a partir de l'octubre el seu ritme productiu es va accelerar considerablement. En un període aproximat d'un any, fins a la tardor de 1934, va donar un bon nombre de col·laboracions al setmanari,⁶⁵ va guanyar el Premi del Casino Independent dels Jocs Florals de Lleida amb el conte infantil «La sireneteta i el delfí» (concedit al maig);⁶⁶ va participar en l'obra titulada *Polèmica*, de Delfi Dalmau, com a contrapart de l'escriptor a «Estils» —la primera de les tres parts del llibre—,⁶⁷ i va editar, a la primavera i a la tardor respectivament, *Del que hom no pot fugir* i *Un dia de la vida d'un home*.

El salt que aquest volum de producció representa en la trajectòria literariocultural de Rodoreda no fou només quantitatiu, sinó també qualitatiu. D'una banda, allò que s'apuntava en *Sóc una dona honrada?* i en els primers textos periodístics es va perfilar molt més; de l'altra, gràcies a la plataforma de joventut l'autora va deixar de ser un nom desconegut i va començar a rebre una atenció considerable. És significatiu, en aquest sentit, que una bona part de les referències a la seva primera novel·la apareguessin amb

⁶⁵ Malgrat que els tres primers números van sortir més o menys quinzenalment, a partir del quart se'n va regularitzar la periodicitat a cada set dies.

⁶⁶ Aquest és, almenys ara per ara, un text perdut: Carme Arnau l'ha buscat infructuosament en centres documentals de Lleida (Arnau 1999: 19, nota 11), i cap dels buidatges que he dut a terme no aporta ni una sola dada sobre la seva hipotètica publicació; tot plegat indueix a pensar que mai no va veure la llum més enllà del concurs. Encara que correspongui al període 1933-1934, l'aproximació al relat s'inclou en la secció dedicada a la producció infantil de Rodoreda, de 1935 en endavant, per raons genèriques (v. III. 4.1.2).

⁶⁷ *Polèmica* conté dos intercanvis d'opinions en forma epistolar entre Dalmau i, respectivament, Mercè Rodoreda i Carles Varela, més una secció final sobre José Ortega y Gasset —v. Delfi Dalmau, *Polèmica* (Barcelona: Edicions Clarisme, 1934)—. Com s'anunciava a L3.2.5.2, el duet amb l'autora aporta informació molt significativa per a la resta de la seva producció i per al seu posicionament i actitud intel·lectuals; per aquest motiu, en lloc de focalitzar-hi un comentari específic, el text s'usa com a complement en l'anàlisi de les qüestions que es van plantejant, cosa que té l'avantatge d'aclarir-les molt i permet, igualment, la reflexió detallada entorn de l'escrit.

un retard de mesos. En realitat, el llibre havia passat pràcticament desapercebut, com a mínim fins que va optar al Premi Joan Crexells de 1933;⁶⁸ els crítics el tindrien present, en canvi, a l'hora de ressenyar les següents obres. La diferència de recepció s'explica, sobretot, per la projecció assolida per l'escriptora mitjançant l'activitat periodística; mitjançant, molt especialment, *Clarisme*, que és on va concentrar els seus esforços.

3.1. L'ESCRITORA I EL SETMANARI DE JOVENTUT

L'entrada al Liceu Dalmau, el 1931, i la relació amb el director del centre han estat subratllats com un aspecte clau en la trajectòria inicial de Mercè Rodoreda,⁶⁹ a qui Delfi Dalmau «va ensenyar català, influí i animà a formar-se».⁷⁰ Al mestratge, l'orientació i el suport personal que l'autor va proporcionar-li, cal sumar-hi la materialització, fruit dels llaços establerts, de dues tribunes interrelacionades que van ser fonamentals per a l'escriptora: *Clarisme* i l'editorial del periòdic. Rodoreda se'n va servir per donar sortida a una vocació literariocultural i a un potencial creatiu en què Dalmau va manifestar una sòlida fe, cosa que el va portar a triar-la com una de les seves contraparts a *Polèmica*:

Vós que heveu estat una de les nostres alumnes excepcionals, perquè dueu dintre vostre una plenitud espiritual, una prometedora ànima de literata, voldrieu col·laborar a fer un llibre de diàleg, com aquest?

Us he vist reportatges i articles periodístics de bell estil espurnejat d'imatges i d'expressions que revelen en vós naturalesa de poetessa i escriptora singularment àgil, de fàcil i aguda observació. M'haveu llegit alguns treballs de més volada, que, ja us ho he dit en son dia, han de veure la llum de tots els catalans, perquè

⁶⁸ V. II.3.4.

⁶⁹ V. Saludes 1995: 57.

⁷⁰ Solé 1998: 30. Prescindint de les dades puntuals com aquesta (i descomptant, naturalment, la figura i l'obra de Dalmau), l'estudi de Solé no aporta massa notícies sobre els efectes del vincle i de la col·laboració entre els dos personatges. Alguns d'aquests efectes podrien ser, respecte de Rodoreda, l'edició de *Sóc una dona honrada?* i la decisió de publicar a la premsa (perquè, com es veurà tot seguit, l'autora el que escrivia ho donava a llegir a Dalmau, el qual va afirmar l'interès que tenien els seus textos i la necessitat de fer-los públics); tot i que no hi ha constància documentable del fet, ho suggereixen l'aparició de la primera novel·la de l'escriptora a la Llibreria Catalònia, responsable editorial de *Seny i atzar* (encara que calgui tenir en compte que el finançament anava a càrrec dels literats), i la previsible relació de Dalmau (activista cultural i col·laborador de *La Nova Revista*, *La Publicitat*, etc.) amb escriptors com Soldevila (també redactor dels dos periòdics anotats i un altre dels autors que l'empresa editora va acollir en el període).

Catalunya, i la nostra llengua, que amb tanta devoció haveu mirat de polir-vos, no poden pas desaprofitar possibilitats com les que us he dit que oferiu.⁷¹

L'espai de *Clarisme* va representar, per a Rodoreda, «la primera connexió estable i compromesa amb el món del periodisme»⁷² i, sobretot, l'impuls essencial a la seva carrera en els anys trenta. L'escriptora no solament va publicar textos en el setmanari i en l'empresa editora homònima, sinó que hi va obtenir una capacitat de decisió i una projecció pública (un protagonisme, en darrer terme) que li haurien estat difícils d'aconseguir en altres esferes. Havent-se decidit a col·laborar a la premsa des de finals de 1932, el fet que abandonés aparentment el propòsit després d'haver-s'hi dedicat de manera molt limitada (cinc articles en tres mesos no devien tenir un pes massa considerable en un moment en què l'accés als mitjans de comunicació era considerablement fàcil i directe, sobretot per a les dones, a causa del context conjuntural) i la circumstància que ingressés a l'Associació de la Premsa de Barcelona ben aviat, el 1933,⁷³ en una evident formalització de la seva tasca periodística, fan pensar que el projecte del periòdic, engegat l'octubre d'aquest darrer any, va ser, si més no de manera compartida, cosa seva.

Diversos elements assenyalen vers aquesta hipòtesi. Delfi Dalmau, ànima de *Clarisme*, la considerava, com s'ha vist, una alumna excepcional; en conseqüència, les possibilitats pràctiques de l'autor de tirar endavant la iniciativa a causa del bon rumb de la institució que dirigia i dels contactes personals, juntament amb una consciència sociocultural i lingüística manifesta, devien trobar un complement ideal en la deixeblla. La reciprocitat dels beneficis de la relació fou, de fet, verbalitzada per l'escriptor, que a *Polèmica* va consignar la influència de Rodoreda en la versió definitiva de *Seny i atzar*.⁷⁴ No seria estrany que Dalmau li hagués comentat el projecte i l'hagués animada a comprometre-s'hi de ple, atès que ja s'havia iniciat en el periodisme i havia demostrat unes capacitats apreciables a criteri del professor; o, fins i tot, que la idea hagués estat

⁷¹ Delfi Dalmau, *op. cit.*, 7-8. La referència a l'esforç de l'autora per polir-se la llengua és un aspecte a retenir, perquè adquireix ple sentit amb relació a la producció i al posicionament públic rodoredians de l'etapa republicana.

⁷² Muñoz (ed.) 1992-1993: 495.

⁷³ L'any de l'ingrés es proporciona a Casasús 1994: 65; v. també I.3.2.4, nota 501.

⁷⁴ Dirigint-s'hi directament, escrivia: «Hi trobareu, ho crec, interpretacions que coincidiran amb observacions vostres. Justament quan jo hi donava forma, vestidura, vós éreu ja alumna nostra [...]» (Delfi Dalmau, *op. cit.*, 9).

conjunta o només de Rodoreda. La quantitat de textos que l'autora va escriure per a *Clarisme* i l'orientació mateixa del setmanari mostren un grau de responsabilitat que no té paral·lel, com a mínim inicialment, en el cas de cap altre col·laborador, i que només es pot explicar en estreta vinculació a l'alt nivell d'implicació de la jove escriptora, d'altra banda plenament coherent amb una de les principals finalitats de la tribuna: la promoció de nous noms.

En l'article programàtic de presentació (l'argumentació i l'estil del qual delaten l'autoria de Dalmau), es condensaven l'ideari i els fins del periòdic:

La nostra Catalunya glateix de progressar, de superar. La generació avui plena, madura, ha vist una certa normalitat catalana literària; a ella pertany la nostra producció periodística i editorial actual. Catalunya ha arribat a la normalitat de posseir grans editorials i publicacions pròpies amb escriptors professionals o oficials. Però les noves promocions no troben gaire on revelar-se amb primícies de l'esperit nou, de la producció novella, dels noms a fer-se conèixer.

Volem oferir una tribuna generosa al nostre jovent que es deleix per crear, per oferir. Volem presentar-li totes les portes esbatanades. I estudiarem per al nostre jovent, per a crear-li possibilitats cada cop més positives, l'organització d'una Cooperativa editorial on trobin eixida al públic les obres que en siguin mereixedores.

Som joves de seny, de seny que no vol negar l'atzar, atzar que no és la vulgaríssima sort en què creu el ximple que juga a la rifa, rifa que és sempre una rifada; reconeixem l'atzar, el tot anterior i causa nostra: sabem que els joves d'avui som fills dels joves d'ahir: volem trepitjar terra ferma amb tota l'audàcia de la joventut, amb tot el coratge de la puixança. [...]

Volem que la tribuna jovenívola d'aquesta publicació neixi amb el màxim de dignitat catalana i literària. [...] Només us exigim un mínim de solta i de dignitat, i us donarem la mà perquè sortiu de l'anonimat o per tal de facilitar els parts dels vostres neguits espirituals.

En venir a la palestra, al combat periodístic, ens plau de saludar els nostres germans grans o xics, aigualits, rancis o tivats. Servarem, envers tots, la pietat per llurs relliscades, tot mirant que ens sigui útil llur experiència. Servarem, envers tots, la necessària ironia [...].

Rebutgem tot absolutisme, tot despotisme i tota violència contra nostre i a favor nostre. Tenim, però, per indispensables, l'audàcia i l'energia en pro de la justesa, de la dignitat i de la justícia, que és on resideix l'ordre màxim. [...] I si per ordre cal entendre automatisme, rutina i sistematisme orbs, afirmem des d'ara que reneguem de l'ordre perquè estimem la joventut.

Salut, doncs, companys i amics, actuals i eventuals de tots els camps, salut, si us interessa la normalització de la nostra cultura i la dignificació, la sinceritat, de la nostra naturalesa. [...]

I, finalment, però fervorosament, com a salutació particular a vós, jove, a qui va originàriament adreçat *Clarisme*: Si teniu l'ànima vella, pessimista, derrotista, tenebrista, equívoca, no llegiu més aquest periòdic: no hi trobareu cap nota que afalagui les galdoses inclinacions propugnadores de tota decadència; [...] si sou fonamentalment feixista, ara teniu sota els vostres ulls l'enemic vostre [...].

Tota la nostra ambició és que la joventut aspiri sempre a la normalitat i que la normalitat no es torni mai senil.⁷⁵

Normalitat cultural, dignitat i correcció lingüístiques i literàries, antiabsolutisme, optimisme i ironia són elements que presentaven els dos models, els dos “germans grans” —que tant Dalmau com Rodoreda coneixien— a partir dels quals es va elaborar *Clarisme: Mirador*, nascut el 31 de gener de 1929, i *El Be Negre*, aparegut per primera vegada el 23 de juny de 1931, respectivament subtitulats *Setmanari de Literatura, Art i Política* i *Setmanari satíric*.⁷⁶ La nova publicació n’imitava els formats, les seccions i les línies característiques.

Ja s’ha vist que l’escriptora havia col·laborat a *Mirador* i en plataformes periodístiques afins. És possible, així mateix, que escrivís puntualment a *El Be Negre*. Si més no, ho va intentar: en el número del 25 de juliol de 1933, i en l’apartat «Correu-hi tots» (dedicat a la correspondència amb els lectors que hi enviaven textos), va aparèixer el següent comentari adreçat a Rodoreda: «Ja està bé, però és massa llarg. Hi hauria més feina a retallar-lo que a fer-lo nou».⁷⁷ No deixa de ser significatiu, així mateix, que entre l’escàs material dels anys trenta conservat en l’arxiu personal de l’autora hi hagi, precisament, un exemplar complet d’*El Be Negre*: el número 86, del 7 de febrer de 1933 (els instants en què es devia començar a gestar *Clarisme*).⁷⁸ Els llibres que es van publicar a Edicions Clarisme, a més, foren tres i en aquest ordre: *Una altra mena*

⁷⁵ [Delfi Dalmau,] «Salutació», *CL*, n. 1 (1-X-1933), 1. El moment específic d’inici de la plataforma se situa en el context general de la tardor de 1933: només cal recordar que una quinzena més tard apareixia el diari *Avui*, o fixar-se que la data del primer número de *Clarisme* coincideix amb el tret de sortida de la polèmica entorn de la novel·la, oberta per Ramon Esquerra amb la ressenya de *Madrid* (v. II.3.4.1). La declaració explícita d’antifeixisme militant, així mateix, remet al panorama internacional, cada vegada més tens (no es pot oblidar, per esmentar-ne un dels fets més rellevants, que el 1933 fou, a Alemanya, l’any de l’accés efectiu dels nazis al poder).

⁷⁶ Per al caràcter referencial d’ambdós amb relació a *Clarisme*, assenyalat a Porta 1998, v., per exemple, «Escolteu, Vells i Joves», *MI*, n. 244 (5-X-1933), 5. Respecte del coneixement que en tenia Dalmau, es pot anotar que havia col·laborat al primer en diverses ocasions (v. Huertas, Geli 2000).

⁷⁷ «Correu-hi tots», *EBN*, n. 110 (25-VII-1933), 4 (observeu la proximitat de la data amb la de l’exemplar d’estrena de *Clarisme*). Aquesta resposta no s’adreçava directament a ‘Mercè Rodoreda’, sinó a un dels pseudònims que l’autora va fer servir en la seva activitat periodística (v. III.3.1.5). Pel que fa al treball que l’escriptora hi va trametre, no em consta cap dada que permeti deduir de quin text es tractava (ni tampoc, per tant, si el va publicar en algun altre lloc); tenint en compte la naturalesa del setmanari, havia de ser un escrit paròdic, o com a mínim de to humorístic.

⁷⁸ Es troba a AMR/9.1.2 (Carpeta 1933-1970). La conservació d’un número d’*El Be Negre* podria ser fruit de l’atzar; en tot cas, és una curiosa casualitat, ben sospitosa tractant-se d’una escriptora amb relació a la qual la fortuna s’ha de considerar sempre amb moltes precaucions.

d'amor, Del que hom no pot fugir i Polèmica. Dalmau i Rodoreda, per tant, van ser els únics a editar-hi obra.

Les informacions contradictòries que existeixen sobre la direcció del periòdic, alternadament atribuïda a un d'ells, a tots dos i a Francesc Maspons i Anglasesell —que n'era mecenes—,⁷⁹ ratifiquen la deducció del paper rellevant de l'autora, sobretot des de la comprensió de la diferència que sol existir entre els càrrecs oficials i les persones que fan realment la feina. Si no era veritat, Rodoreda no hauria tingut cap raó per declarar públicament, en la nota introductòria a *Crim*, que havia dirigit la tribuna; atesa la contemporaneïtat de l'afirmació, se la podria haver acusat amb facilitat d'apropiar-se indegudament la tasca.⁸⁰

En vista d'aquestes dades, és lògic i justificat atribuir-li una participació important tant en la gènesi com en el desenvolupament de *Clarisme*. Del segon aspecte, a més, n'hi ha una prova irrefutable: el volum d'escrits que hi va firmar, ampliable als que se li poden atribuir. Quan l'1 d'octubre de 1933 en va sortir el primer número, Mercè Rodoreda hi signava «Adéu a l'estiu»; al llarg dels nou mesos de vida del setmanari, se n'hi troben vint-i-tres col·laboracions més, rubricades amb el nom complet (cosa que ocorre en dinou casos) i amb les inicials M. R. (dos articles) o M. R. G. (els dos textos restants). Es tracta d'un conjunt que es pot subdividir en diversos blocs genèrics: 1) cinc proses sobre el que es podria classificar amb l'etiqueta general de cultura tradicional; 2) tretze entrevistes; 3) dues ressenyes; 4) un conte, i 5) tres comentaris, de tema politicocultural, musical i cinematogràfic respectivament.⁸¹

⁷⁹ Per a cadascuna de les tres possibilitats, v. Porta 1998: 52; Ibarz 1991: 37, i Torrent, Tasis 1966.

⁸⁰ El fet que en un dels comentaris sobre *Aloma* s'anotés la direcció de la publicació dins de la seva trajectòria indica, igualment, que el fet era reconegut i que no existia cap problema en aquest sentit (v. «Cinc retrats per a cinc premis. Mercè Rodoreda o l'escàndol», *Treball*, 26-XII-1937; AMR/6.5.1).

⁸¹ Al total d'aquestes vint-i-quatre col·laboracions, cal afegir-hi els textos signats amb pseudònim (objecte de consideració a III.3.1.5). La classificació pretén precisar la d'Eulàlia Miret (v. Mencos 2002: 23-27), que, probablement a causa de la idiosincràsia taxonòmica de seva tasca (proporcionar la llista completa de les obres de Mercè Rodoreda), només diferencia els intervisius dels «Articles» en general (una capçalera sota la qual s'inclou el relat, que convindria resituar en l'apartat dedicat a «Narracions i prosa poètica» de les publicacions en llibres i revistes). Ja s'ha fet constar que les entrevistes i el comentari de cinema han estat editats, i resulten, per tant, fàcilment accessibles, igual que el conte (v. III.2.2, nota 50); la resta de textos, a banda de trobar-se en la publicació periòdica, es poden consultar a la Fundació Mercè Rodoreda.

3.1.1. Cinc proses

«Adéu a l'estiu», «Coll de Nargó», «Cada any en aquest temps...», «Nadal» i «València. Les falles de Sant Josep» integren el grup de proses. La descripció subjectiva, sovint poètica, de les estacions (la tardor, l'hivern), d'espais geogràfics (Coll de Nargó, l'horta valenciana) i de costums populars (la castanyada, Nadal, les falles) s'hi combina amb l'explicació informativa, amb els elements humorístics i amb la crítica punyent. Tots aquests elements apareixien ja, encara que sobre bases genèriques diferents (l'article periodístic, l'entrevista i la novel·la), en els textos anteriors, i, de fet, molts components i imatges els recorden extraordinàriament tant des del punt de vista estilístic com conceptual, cosa que indica la coherència de la línia seguida per Rodoreda.

«Adéu a l'estiu», per exemple, s'obre amb una reflexió sobre l'acabament de l'estació estival per donar entrada a «la fruïció de l'època més bella de tot l'any: la tardor», i continua amb una detracció carregada de sentit:

[...] Els qui creuen que la tardor és lletja són uns pobres infeliços que no saben copsar la boniquesa autumnal. Que no saben comprendre els encisos només que en els grans espectacles o bé en els crims truculents, i es queixen per no-res de tot, creient-se superiors en sentir-se rondinosos. I [...] no saben veure en res ni un bri de felicitat; d'aquesta gran felicitat, que radica justament en les petites coses.⁸²

La referència als grans espectacles i als crims truculents com a objecte exclusiu d'interès remet molt clarament a la glossa de l'acte cultural protagonitzat per Emilia Bernal gairebé un any abans, i reposa en una consciència sociocultural que no és exclusiva de l'autora, però que en el seu cas tindria, no gaire temps més tard, concrecions evidents —una d'immediata, igualment periodística, i dues de posteriors, novel·listiques— per la via de la ironia i de la paròdia: d'una banda, l'article sobre el manteniment de la representació tradicional de *Don Juan Tenorio*, el drama de Zorrilla, i, de l'altra, *Un dia de la vida d'un home* i *Crim*. Els dos recursos són, ja, continguts en aquest primer text clarista. És irònica, en el marc de la col·laboració, la següent afirmació de Rodoreda; paròdica, la descripció entre poètica i caricaturesca de la ciutat tardorenca, que fa pensar molt en la descripció amb què s'obria l'entrevista a Maria Macià:

⁸² Mercè Rodoreda, «Adéu a l'estiu», *CL*, n. 1 (1-X-1933), 2; mentre no s'indiqui el contrari, en procedeixen totes les citacions següents.

[...] No sóc poetessa. Jo no us cantaré l'enyorança de les platges desertes, de la mar terrosa i enfollida, de les il·lusions enganxades damunt la sorra i que les onades hauran esborrat enduent-se-les qui sap on. Dels amors teixits en tot un estiu i que la tardor inconscientment haurà desteixit. Dels arbres esquelètics dels quals el vent ha arrencat l'abrigall. De les noies embrunides, orgulloses de la seva brunesa difícilment aconseguida, i que ara s'aniran esblanqueint. I dels idil·lis, més o menys lícits, que algun marit mai no coneixerà, i queixós tornarà a ciutat, quan hauria d'alegrar-se'n.

La tardor té tota la serenitat i la maduresa d'una dona de trenta anys [...], i l'aire té una frescor enamoradora, fent-te sentir amarat de ganes de viure. I els carrers s'engarlanden amb catifes de fullam que festejador empaïta, adés separant-les, adés arrecerant-les faceciós i joganer: i eixugant els rostres i els cossos de suors més o menys flairoses; i ens duu també, magnànima, els grans aiguats; aqueixes tempestes amb retruny de trons i zigues-zagues de llampecs com si al cel signessin tota mena de documents sucant les plomes amb foc; convertint les ciutats més prosaiques en immensos espills; brunyint i enxarolant l'asfalt, perquè tota mena de vehicles puguin emmirallar-s'hi, presumint uns, i indiferents els més: puix que també com les persones ostenten cadascun la seva superioritat física. Els tronats, són proletaris, i els luxosos, aristòcrates plens d'urc; i quan les seves rodes aixafen el pobre que hi cau a sota sembla, només ho sembla, que ho facin més elegantment, més polidament, per bé que el deixin fet una coca...⁸³

Tant el contrast entre el que diu que no farà i el que acaba fent com la combinació d'imatges poètiques i del registre corresponent amb escenes prosaiques i realistes (com la gent suant o els accidents automobilístics) i amb lèxic i expressions propis d'una opció més col·loquial («tronats», «aixafen», «fet una coca», etc.), entronquen amb la línia de *Sóc una dona honrada?*. Aquesta línia també presideix l'article «Coll de Nargó», presentat, en principi, com un comentari informatiu sobre una localitat muntanyenca.

El text conté, certament, dades objectives sobre la ubicació, la història i l'interès arquitectònic de la població. Se'n dona alhora, no obstant això, una imatge filtrada, deformada, per la visió de qui les recull. La deformació en qüestió implica, més enllà de la subjectivació descriptiva general, la narrativització dels antecedents històrics i la caricaturització de la demografia humana del lloc; un moviment, aquest darrer, que es relaciona, en un altre nivell, amb la caracterització dels personatges secundaris de la novel·la de 1932. La inclusió de la llegenda tètrica que envolta l'hostal dels Espluvins — els propietaris del qual assassinaven els hostes per robar-los i foren castigats amb la mort per una esllavissada de la muntanya, a excepció de l'amo (que es va tornar boig després d'haver contemplat la tragèdia)— constitueix l'element clau de la primera operació. Pel

⁸³ El fragment torna a fer pensar en Ors, pels motius (la pluja, l'asfalt, la visió simbòlica de la ciutat com a mirall, etc.) i per l'estil (v. III.2.2, nota 64).

que fa a la segona, en resulta il·lustrativa l'explicació sobre l'actitud dels habitants del poble envers l'església:

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

I l'església vella se'n riu [...].⁸⁴

La visió corrosiva de la ignorància política (i de les ideologies o del sistema que les sustenta, cosa que prefigura components d'*Un dia de la vida d'un home* i de *Crim*); de les prediccions meteorològiques de la gent, i de la seva credulitat supersticiosa (del seu gust per la truculència) és refermada per la humanització de l'església —símbol de cultura com a mostra representativa (i que ha perdurat al llarg dels segles) del romànic català—, la qual es concreta, significativament, en el riure. Torna a tractar-se d'un text entre seriós i humorístic, i no poden passar per alt les concomitàncies de l'ambientació, dels components de la llegenda i d'algun passatge específic amb diverses dimensions de *Del que hom no pot fugir*.⁸⁵ Ara per ara, convé retenir l'element paròdic, perquè no només s'inscriu de ple en l'orientació general de *Clarisme*, sinó que apunta un aspecte fonamental de la recerca de Rodoreda en aquells instants inicials de la seva trajectòria. «Cada any, en aquest temps...», publicat en el mateix número, ho aclareix de manera diàfana.

Aquest és un text sobre la reaparició anual, simultània, de les castanyeres i de la representació de *Don Juan Tenorio*. La identificació entre la naturalesa «pastosa,

⁸⁴ Mercè Rodoreda, «Coll de Nargó», *CL*, n. 3 (1-XI-1933), 2.

⁸⁵ V. III.3.2.3.

enganxosa i farinosa» de les castanyes i els versos de Zorrilla reforça, per la via gràfica, el desfasament entre la sensibilitat moderna i el gust del públic per l'obra espanyola que s'hi explicita:

Avui, que el motor rondinós dels avions gairebé no ens fa aixecar el cap; avui, que les grans velocitats no ens corprenen; avui, en plena davallada de romanticismes; avui, que ens són familiars la "bròwning" i els "gàngsters" i la bomba sota el seient del més inofensiu tramvia, en plena folia dels primers plans cantelluts del cinema, —exercici per a eixamplar fins als més vasts horitzons l'intel·lecte i aclarir les potències il·luminant-les per on millor li sembla— avui, a desgrat del temps i de les evolucions que aquest efectua, encara tornen a saltar dels més variats escenaris, als més diferents espectadors, els versos aquells.

[...] I l'atenció es concentra, i l'heroi dels panallets i les castanyes i l'espasa cargolada i la capa voleiadora els engresca i el moment on l'actriu crida —lliurada en cor i ànima i pensament al "castigador" que no envelleix i que fa envellir —cada any una mica més— els actors que no se n'adonen i fan el ridícul, i allò de

—y arráncame el corazón
o ámame, porque te adoro!!!

és, per a tots plegats, de la màxima emoció o, si voleu, de la màxima ximpleria.⁸⁶

La denúncia de la pervivència del *Tenorio* no té a veure tant amb l'existència de l'obra com amb el ridícul de l'actitud que simbolitza en plena modernitat, cosa que ja havia estat subratllada per altres autors.⁸⁷ No és gens menystenible, en aquest sentit, la definició relativa al cinema, «exercici per a eixamplar fins als més vasts horitzons l'intel·lecte i aclarir les potències il·luminant-les per on millor li sembla», que cal relacionar amb la citació dels papers personals de l'autora proporcionada en un altre moment. La dualitat «emoció»/«ximpleria» que s'aplica a la peça teatral espanyola subratlla la contradicció inherent en una època que, comptant amb el setè art i havent desterrat el romanticisme, encara vibra amb els versos de Zorrilla malgrat la seva detestabilitat («els versos detestables se'ls enduen i es deixen fuetejar per la sensualitat»⁸⁸).

Racionalment i des de la condició femenina, Rodoreda se situava al marge d'aquesta contradicció en una tria personal clara, com fa evident el darrer paràgraf del text: «Que poques, avui, ens deixariem arrencar el "corazón" pel pobret "Tenorio" que

⁸⁶ M. R. G. [Mercè Rodoreda], «Cada any, en aquest temps...», *CL*, n. 3 (1-XI-1933), 4.

⁸⁷ V., per exemple, Carles Soldevila, «Don Juan», *LP*, 3-XI-1931, en què l'articulista expressava una percepció diferent («La gent riu enormement veient el *Tenorio*, àdhuc si els actors el representen amb tota la gravetat que exigeix el drama religiós-fantàstic de Zorrilla»), al darrere de la qual hi ha una idea similar: la no correspondència entre la "filosofia" del text i la modernitat.

⁸⁸ M. R. G. [Mercè Rodoreda], art. cit.

és la negació més absoluta de l'ideal de les dones amb quatre dits de front». ⁸⁹ Tanmateix, el llast cultural i educacional del model sentimental era difícil d'eradicar; els productes literaris de temàtica amorosa que s'estaven publicant ho delataven a bastament. La consciència de l'escriptora amb relació a aquest llast i a les seves trampes explica el recurs a l'humor i a la paròdia, que tenien una tradició autòctona de pes paral·lel i constituïen una opció ben contemporània com a revulsiu contra els perills en qüestió. La reflexió, la crítica i la creació, que es va voler explícitament narrativa (perquè en poesia resultava encara més complicat esquivar els riscos assenyalats i perquè la narrativa s'havia convertit en un dels eixos clau de la modernitat), es van simultaniejar i complementar amb una doble funció —l'autodisciplina literària i la reeducació del públic— i una finalitat única: evitar afectacions ridícules i falses, antimodernes, en la literatura i, per influència d'aquesta (per bovarisme), en la vida. Sense que se n'excloués, és clar, el divertiment estricte.

El que s'ha dit fins ara podria fer pensar que Mercè Rodoreda tenia una posició vital cínica i desenganyada. No es tractava pas d'això, sinó d'una consciència concreta que va anar buscant les seves vies de formulació en un compromís inqüestionable amb la pròpia cultura i amb la pròpia societat. Així ho il·lustra «Nadal». L'article participa de la mateixa mena de descripció en clau de prosa poètica que havia caracteritzat diverses de les col·laboracions comentades, reprèn tangencialment la imatge d'escriptora ignorant que s'havia configurat en l'endreuça de *Sóc una dona honrada?* i incideix en la crítica social que, en altres nivells, havia anat apareixent:

M'agrada el dia de Nadal. I m'agrada passar-lo a casa. I recordar. [...] Jo, enamorada de l'hivern; de les vetlles llargues, de l'encís de les tardes de desembre barcelonines quan cau gassa boirosa damunt la ciutat i les muntanyes són ombres una mica esfumades damunt la grisor del cel, irisat com perles, mica abans, a la posta; de la pluja menuda que tot ho fa lluir, de la neu tan escassa a les nostres latituds que et fa somniar amb països del nord i t'hi agermana, amb lligams espirituals, quan es digna, com enguany, de fer-te visita complimentosa, guarnidora amb llurs borrallons de tot el que es travessa al seu pas... [...]

Estar-se a casa amb una bona companyia i parlar de coses elevades jo que gairebé no en sé dir res. Parlar una mica del cel i de la terra tot cercant una solució al gran embull del món. Parlar de pau i d'amor. Deixar ben arreconat l'escepticisme a la cambra més fosca dels embolics profunds.

[...] Perdonar els qui no estimen, els qui brutalment es rebel·len contra llur destí, els pobres d'esperit que cometen errors sense adonar-se'n, els qui ploren per un passat negre que totes les perspectives els priven de refer, els qui, a l'amor, anteposen l'odi, els qui defraudades llurs esperances s'arreteren darrera dels grans

⁸⁹ *Ibid.*

planys, solució negativa que aboca als neguits, els qui es creuen superiors i, davant d'un prec, esgrimeixen urc... aquells que han perdut la fe i de tot dubten... que bonic que és perdonar...

[...] Només una cosa voldria —voler és massa— només una cosa penso que haurien de voler tots, tothom: deixar una mica de banda el ventrell. [...]

Jo, que no puc lluir —no sé si a desgrat— galons de gran catolicisme, però que respecto els qui fermament ho són, no puc deixar d'admirar-me davant del gran devessall de golafreteria d'aquells que es diuen catòlics i desconeixen la contenció.⁹⁰

Els ressons que desperta el fragment respecte de tots els textos anteriors, malgrat la diferència temàtica, resulten evidents. El to, però, és més seriós; la ironia apunta només molt diluïdament, i en aquest sentit l'article connecta més amb «Les falles de Sant Josep» que amb els altres. La ressenya rodolediana de les festes valencianes s'obre amb la descripció del paisatge de l'horta en clau poètica, continua amb l'explicació de l'origen de la celebració popular i segueix amb la visió bàsicament relatora del desenvolupament dels actes, tot i que es fa una crítica especialment dura de la cursa de braus. El que destaca del text, tanmateix, és la consideració politicolingüística, de la qual el final és altament significatiu:

Deixem València. Les Falles fetes cendra, que estimularà la creació de noves, el Miquelet, l'estesa de tarongerars, i entrem, després d'hores i més hores, a Catalunya, sense però, creure deixar enrera un país estrany, com si en aquest moment s'estengués un fil invisible fet d'afinitats entre els *catalans* de Catalunya i els *valencians* de la València acollidora, noble, d'anhels agermanats als nostres. I trametem un salut cordial a tots els amics de "El Camí", a l'amic Carles Salvador, i a tots els qui, per damunt de la migradesa dels pobres d'esperit, dels mancats de sentit comú, saben superar-se amb la fe en el seu entusiasme i amb el gran amor per la seva terra i per la seva llengua.⁹¹

El fet de complementar l'amor per la terra amb l'amor per la llengua, l'afirmació de la unitat nacional en què estan integrades tant València com Catalunya i la identificació d'uns «anhels agermanats» en l'una i en l'altra són elements rellevants que s'omplen de sentit específic amb la referència a *El Camí* (1932-1934) i a Carles Salvador.⁹² L'esment concret de la publicació i de l'autor suposava un posicionament

⁹⁰ Mercè Rodoreda, «Nadal», *CL*, n. 10 (23-XII-1933), 1.

⁹¹ Ídem, «València. Les falles de St. Josep», *CL*, n. 23 (24-III-1934), 3.

⁹² Continuadora de la línia representada per diverses iniciatives, com Editorial L'Estel (creada el 1928 i on Salvador va editar *Ortografia Valenciana*, ressenyada a *Clarisme* una setmana després de l'aparició del text de Rodoreda), *El Camí* «és sense dubte la revista més important des de l'aparició del valencianisme [...] De les seues planes eixiren les argumentacions urgents contra els atacs a la unitat de la llengua i en defensa de la recuperació nacional del País [...]. De *El Camí* va eixir l'últim crit d'ànim l'any 1932 per a l'Acord Ortogràfic de Castelló de la Plana. L'èxit de *El Camí*, com després el de la societat cultural Proa, és l'èxit de la imperiosa necessitat d'unir totes les limitades forces del

diàfan per part de Rodoreda, del qual es dedueix que, per a ella, el principal compromís polític d'un autor, a Catalunya, era escriure en català i, sobretot, en un determinat català. El nacionalisme dels escriptors del país, des d'aquesta perspectiva, passava principalment per l'opció lingüística: treballar amb la llengua pròpia des del coneixement profund i l'ús normatiu, úniques vies segures d'explotació efectiva de les possibilitats de l'instrument. La naturalesa del llenguatge i dels girs que se li apliquen en *Sóc una dona honrada?* ho denota clarament, i la participació en *Clarisme* —una publicació amb una inquietud evident i un esforç pràctic constatable amb relació a la correcció en l'escriptura del català— n'és prou indicativa. Unes afirmacions de l'autora a *Polèmica*, en resposta al fragment inicial de Delfi Dalmau, il·lustren molt bé el sentiment nacionalista que acompanyava aquesta posició:

I em parleu per començar, i jo en parlaré per acabar, de Catalunya i la seva llengua; cal que us digui, per a parlar-ne, que abans que res, i per damunt de tot, em sento catalana, i, com a catalana, patriota. No amb patriotisme de bandera barrada exhibida, ni d'abrandaments momentanis. M'hi sento pregonament, profundament, i mai no en parlo; perquè quan els sentiments són grans les paraules són sobreres.

Jo conec gent catalana anticatalana, que s'han mofat, si cap dia l'han sabut, del meu patriotisme. Gent que ha viatjat, gent a la qual sembla de més bon gust —perquè és millor el que han vist— de lloar-ho, menyspreant el que haurien d'estimar. I no m'he indignat, perquè no pot indignar-me la manca de sentit comú. I, com he pogut, els he fet entendre que jo estimo el que és meu no per bonic, o per bell, o per superior, no!, només perquè és meu, i per això ho estimo per damunt de totes les altres coses. Sé que hi ha millor; però això en comptes de fer minvar la puixança dels meus sentiments, l'aferma; i mai res ni ningú no farà que m'avergonyeixi del meu amor per aquesta Catalunya tan meva.

Molts prenen la mida a tot per la seva amplada o llargària; jo ho faig per la seva profunditat. I l'esperit de Catalunya té unes arrels tan fondes, tan endintre, que per força la brotada ha d'ésser esponerosa i els brots de les branques més baixes hauran de tocar al cel, i, els de les branques més altes, entrar-hi.

Per això m'esforço a ben parlar per a ben escriure; és el mínim i el màxim que per ara, puc fer: perquè els qui foren —que encara són, i seran— vegin, quant al camí per ells assenyalat, que hi ha qui, modestament, però amb voluntat, pensa continuar-lo; i fer minvar aquest menyspreu ofegós —per allò justament que tant haurien d'estimar— a tots aquells que ni foren, ni són, ni seran. Que no hi ha ni pot haver-hi res més noble que sentir-se patriota i estimar el que és

valencianisme per tal d'incidir amb resultats positius en el món cultural valencià de l'època, car a mida que la situació política de la República es radicalitzava amb l'enfrontament cada dia més dur entre dos blocs, esquerra i dreta, perillava de veure's anorreats els fructífers guanys culturals de la unió del valencianisme en un únic front cultural. En un moment en què els partits polítics valencianistes tenien tan minsa incidència social, era imprescindible preservar la unitat d'acció cultural, de defensa de la llengua i dels drets culturals i nacionals del poble valencià. Com deia Carles Salvador, "Nosaltres, i *El Camí* sobretot, sobre tots"» (Simbor 1988: 131). El projecte enllaçava amb la ideologia que havia sustentat iniciatives intel·lectuals anteriors —per exemple, l'entitat Nostra Parla (1916-1924)—, hereves del noucentisme però signe ja de la recerca de «nous camps d'acció, noves opcions polítiques, i també al marge de la política, en un terreny estrictament cultural» (Graña 1995: 17).

nostre, que de tant que ho és, no hi ha qui pugui prendre'ns-ho, perquè les arrels són fondes, tant, que qui volgués arrencar-les, s'hi perdria. (19-21; la cursiva és meva)

La referència als qui foren, són i seran amb relació a l'esforç de ben parlar per ben escriure remet als escriptors immediatament anteriors i encara en actiu (i, doncs, a una clara valoració de la seva aportació en aquest sentit, tant literal com transcendent en el temps) i emmarca l'actitud de Rodoreda en l'àmbit de la literatura, en una estimació de la tradició cultural —dins d'una línia característica de l'època— no entesa només com a passat, sinó també com a present i futur. Pel que fa al primer aspecte, l'autora recollia, al costat de molts altres integrants de la seva generació, el llegat del noucentisme quant a la manera de treballar, d'enfocar la professió intel·lectual. Lluny del rebuig del moviment, però al mateix temps des d'un altre ordre de concepcions (i el matis és important per evitar confusions), la sèrie d'entrevistes que féu a *Clarisme* evidencia que la seva consciència lingüísticoliterària, sent política i cultural, reposava a la base de la seva posició respecte del fet literari; és a dir, dels models que en va prendre i dels aspectes que en valorava, cosa que explica (a banda d'altres qüestions) el plantejament general de les converses i la selecció dels entrevistats.

3.1.2. Les entrevistes

És molt significatiu que el primer escriptor entrevistat per Rodoreda fos C. A. Jordana, «de tot el món, el papus més gros».⁹³ La redactora es presentava inicialment esporuguida a causa del respecte que l'autor li feia i de la sensació que es reia d'ella: «Em fa molt de respecte i em sembla que es riu de mi. M'espavaren els humoristes». En un arabesc aparentment paradoxal, tanmateix, Rodoreda va redactar el més humorístic dels seus intervis i va destacar l'humor com a mèrit inicial de Jordana; això sí, al costat de tres aspectes igualment rellevants encara que no ho aparentin: la perfecció del domini

⁹³ Mercè Rodoreda, «Ganes de parlar amb C. A. Jordana», *CL*, n. 6 (25-XI-1933), 3; aquesta és la tercera conversa signada per l'escriptora que apareix al periòdic, per bé que al final s'hi incloïa una nota en què s'especificava el següent: «De fet, l'interviu amb C. A. Jordana, seguint l'ordre cronològic, havia d'ésser el primer a publicar; però, el senyor Jordana, fou tan amable, que ens digué que ja ens enviaria la seva fotografia i és el cas que no ens l'ha enviada ni hem pogut aconseguir-la per cap altre cantó. I, bons xicotets com som, publiquem l'interviu tal com el veiem».

de la llengua, el fet d'haver escrit una novel·la com *Una mena d'amor* de la manera que ho havia dut a terme i l'estimulació a la lectura produïda per la seva obra. De fet, el text ressalta els valors bàsics de l'autor des d'una perspectiva que era la de l'escriptora, cosa que cal posar en relació amb la proposta subjacent en les entrevistes, introduïda en la que va fer a Sebastià Juan Arbó (la primera d'aparèixer).

Després d'exposar el problema del fet que no es parlava dels literats catalans i de denunciar les capelletes com una de les causes principals de la poca freqüència amb què eren entrevistats,⁹⁴ Rodoreda definia l'opció contrària en termes diàfans:

Nosaltres, que respectem i admirem la gent de lletres —pel sol fet d'ésser-ho— volem iniciar una sèrie d'intervius, no pas com voldríem, però sí com podrem. Els intervius haurien d'ésser el reflex ben aprofundit del temperament dels entrevistats, un estudi psicològic de llur personalitat; però això és difícil de bell antuvi i amb persones que només coneixes de nom i a les quals més aviat desplaui que vagis a trobar. Però anirem a trobar-ne força, de tots colors i de totes bandes, sense distincions de cap mena, que, mentre estiguin a Catalunya i escriguin en català, tots tenen la nostra estima i, tant si fa anys que breguen amb la ploma com si tot just comencen, mentre s'ho valguin i mentre ens vulguin explicar alguna cosa.

I els preguem que ens l'expliquin perquè cal que els coneguim; que la gent s'interessi més per ells que ara no s'interessa. El nostre desig és que els noms dels escriptors siguin més coneguts, i si ho aconseguim una mica, n'estarem ben contents.⁹⁵

La voluntat de difondre figures i obres sense altres condicions que la ubicació i la llengua d'exercici literari —per òbvies raons físiques i per motius innegablement ideològics—, amb la finalitat que la gent s'hi interessés més, denota un posicionament que prioritza la cultura i la literatura en general, prescindint d'afinitats i de simpaties particulars, i al darrere del qual hi havia una clara preocupació pel públic: la que pocs dies després Rodoreda va manifestar a propòsit de *Joana Mas* i que, en darrer terme, remet a unes directrius estratègiques, perfectament acotades per l'escriptora, en l'àmbit del setmanari de joventut.⁹⁶

La consciència d'unes determinades limitacions, però, es feia explícita des del principi, i d'aquí la reflexió sobre la diferència entre el que s'hauria volgut i el que es

⁹⁴ L'afirmació s'ha d'entendre en el moment en què Rodoreda la féu: anys abans, publicacions prou diverses com *La Veu de Catalunya*, *La Publicitat*, *La Dona Catalana*, *Revista de Catalunya*, *La Nau*, *La Rambla* o *Imatges* havien cobert aquest espai periodístic. No obstant això, amb el canvi de règim s'havia produït el fraccionament definitiu del front cultural comú dels temps de la Dictadura i, a finals de 1933, l'activitat havia disminuït a causa del protagonisme de la política (v. II.3).

⁹⁵ Mercè Rodoreda, «Parlant amb S. Joan Arbó», *CL*, n. 4 (11-XI-1933), 2. Observeu el paral·lel del joc lingüístic *voler/poder* i de l'ús del verb *conèixer* amb l'adreça de *Sóc una dona honrada?*.

podria fer realment. La prevenció presenta, a partir del text, dos vessants interrelacionats: d'una banda, les dificultats en l'aprofundiment psicològic; de l'altra, les virtuals reserves individuals. El primer aspecte apunta vers una inquietud ben rodorediana, present en els textos primigenis i que ara anava reapareixent de manera oberta. Davant la impossibilitat d'elaborar aquests estudis psicològics amb profunditat, tant pels esculls inevitables com per les característiques de la base periodística, i abans de quedar-se a mig camí, calia adaptar l'objectiu primordial (difondre els noms i l'obra de la gent de lletres) a un format adequat —un format variable segons el cas, però que manté el tret comú de donar a conèixer, a més de l'entrevistat, l'escriptora que n'era responsable—. Com que tampoc no es podia abastar el conjunt dels literats del país, la tria final (tenint en compte, naturalment, els atzars circumstancials) resulta altament significativa de la finalitat general, i les preferències de l'autora s'hi fan evidents; només cal adonar-se d'un detall mínim, però absolutament rellevant, en els títols dels entrevius: «Parlant amb...», seguit del nom, és el més repetit (s'usa en nou de les tretze ocasions), i n'apareixen les variacions «Una estona de conversa amb...» (Miquel Llor), «Una estona, i més, parlant amb...» (Tomàs Roig i Llop), el nom sol (Agustí Esclasans) o, atenció al matís, «Ganes de parlar amb...», precisament, C. A. Jordana.⁹⁷

Aquestes «ganes» verbalitzen, en la línia dels usos lingüístics rodoredians i del que acaba sent l'entrevista, tant un desig al darrere del qual es delata una profunda admiració per l'escriptor (a bastament assenyalada)⁹⁸ com l'assumpció simultània del que la seva actitud i la seva producció representaven; és a dir, la submissió voluntària a les previsible sagetes humorístiques jordanianes (com si Rodoreda es digués a si mateixa, irònicament, “quines ganes!”), amb els components adscriptiu i subscriptiu consegüents. A la «Palestra» de 1933 compartida amb Dalmau, i parlant dels periodistes, Rodoreda va dedicar un comentari significatiu a l'autor en aquest sentit:

⁹⁶ V. II.3.4.1 i II.3.4.2.1.

⁹⁷ Difereixo, doncs, de la interpretació que la llista dels entrevistats respon a «una actitud individualista tendent a no vincular-se a fons amb cap grup o estètica literària que Rodoreda mantindrà al llarg de la seva vida d'escriptora» (Muñoz (ed.) 1992-1993: 498). Si bé és cert que la selecció s'explica per la voluntat d'eclecticisme i l'esperit d'anticapellela tant de l'escriptora com del setmanari, la redactora es va vincular a fons, per diferents motius, només a alguns dels models que representaven els entrevistats; aquest és, en especial, el cas de Jordana.

⁹⁸ V., per exemple, *ibid.*: 499.

I ara que dic de "raig", el mot, que s'ha clavat, en desclava uns altres i els rapeix: "cada dia"; i després un nom: "Jordana". "Nom harmoniós de periodista simpàtic". Ell s'adjectiva així el nom i la persona. I he de dir-vos —després de demanar perdó al susdit senyor per ficar-me on ningú no em demana— que sempre que m'imagino el senyor Jordana el veig enfeinat i trafegós lliurant-se a la recerca exterminadora, —amb un extintor a les mans—, de papagrisos, per tots els reconcs imaginables; i això em fa riure, i per aquest riure dono les més expressives gràcies al senyor Jordana; perquè riure és, de totes les coses, la que m'agrada més. (49-50)

I és que un dels referents fonamentals de l'escriptora és, per tot el que significa, l'autor d'*Una mena d'amor*. Jordana constitueix un punt de mira constant (per bé que no únic des d'aquesta perspectiva) d'una punta a l'altra de la producció rodolediana dels anys trenta, cosa que explica que sigui el primer entrevistat. La selecció dels següents és igualment interessant, però per altres raons.⁹⁹

Sempre signant amb el seu antropònim complet, Mercè Rodoreda conversa, a més de C. A. Jordana, amb Sebastià Juan Arbó, Agustí Esclasans, Miquel Llor, Maria Teresa Vernet, Tomàs Roig i Llop, Carles Soldevila, Apelles Mestres, Eduard Serra (Òscar), Santsalvador, Plàcid Vidal, Alfons Maseras i Llucietà Canyà.¹⁰⁰ Els inicis en l'escriptura, la trajectòria literària, la visió dels autors catalans i d'alguns temes polítics o culturals, els gustos literaris generals, el procés creatiu individual i certes qüestions personals i socials (l'opinió sobre el matrimoni, sobre la condició femenina, sobre el tema nacional i lingüístic, etc.) configuren les línies de la informació relativa a aquestes personalitats. El conjunt aporta a més, tant globalment com en particular, dades rellevants sobre Rodoreda, entre les quals destaquen tres aspectes. En primer lloc, és significatiu que entre els entrevistats hi hagi dues autores, que la majoria conreessin la

⁹⁹ V. les que es determinen, en termes generals i concrets, en la introducció a l'edició del conjunt de les entrevistes (*ibid.*: 498-499), sobre la qual convé comentar dues qüestions de detall: la primera, que Maseras no era pas un autor «oblidat i bandejat» (estava col·laborant a la premsa, les seves obres hi eren ressenyades, optava a premis literaris, feia conferències, etc.); la segona, que l'obra de Llucietà Canyà no es titula *L'entorn femení*, sinó *L'etern femení*, com apareix en la transcripció de l'entrevista i en la nota bibliogràfica corresponent, per la qual cosa sembla clar que es deu tractar d'una confusió tipogràfica o circumstancial.

¹⁰⁰ Dins del grup d'entrevistats, cal diferenciar els dos dibuixants, Serra i Santsalvador, i anotar, en un altre nivell, que Rodoreda no era l'única que s'encarregava de les entrevistes literarioculturals, per a la secció «Converses», de *Clarisme*. Joaquim Grau Latorre n'hi va fer una a Manuel Valldeperes el 19 de maig de 1934; Ventura Plana va començar a publicar-n'hi, també, a partir del 23 de desembre de 1933, i fins al 12 de juny de 1934 en va signar nou, en les quals va entrevistar, com s'ha assenyalat (v. *ibid.*: 498, nota 8), Alexandre Bulart i Rialp, Miquel Poal Aregall, Sebastià Sánchez-Juan, Joan Oller i Rabassa, Carles Fages de Climent, Just Cabot, Josep Janés i Oliver i Salvador Perarnau (a més de Rafael Padilla, en un diàleg sobre l'adaptació cinematogràfica d'*El Cafè de la Marina*, de Sagarra, que queda fora de la secció). Plana, tanmateix, seguia molt clarament la pauta marcada per Rodoreda pel que fa a les preguntes i al to de les entrevistes.

narrativa i que alguns fossin nous novel·listes dels més ben considerats. En segon lloc, destaquen tant els coneixements desplegats per l'escriptora sobre literatura i sobre l'actualitat de la cultura catalana com la seva preocupació per l'ús de la llengua. Finalment, s'hi construeix una imatge en completa sintonia amb la que havia esbossat a l'adreça de *Sóc una dona honrada?*.¹⁰¹

Aquesta sèrie d'entrevistes delata —materialitza, de fet— una consciència i una competència lingüístiques, literàries i culturals ben consistents (de base molt més sòlida que fins ara, en general, no s'ha indicat en els estudis rodoredians).¹⁰² És clar que la naturalesa del gènere exigeix un subjecte informat, com a mínim sobre la persona a la qual s'ha d'interviuar; l'autora hi confirmava, però, allò que ja s'intuïa a partir de les seves col·laboracions periodístiques de 1932: que havia llegit i llegia la literatura i la premsa en català, que estava al dia de l'actualitat a tots els nivells i que tenia criteri i visions pròpies pel que fa al cas que anaven força més enllà de les exigències estrictes de la feina de reportera. Malgrat això, l'entrevistadora Mercè Rodoreda es presentava com

¹⁰¹ Teresa Muñoz subratlla encertadament el fet que les entrevistes «permeten d'anar reconstruint les preocupacions i els interessos literaris de la jove Rodoreda» (*ibid.*: 500) i l'autoficcionalització que l'autora hi va dur a terme. Si l'estudiosa no hi aprofundeix (no explica que indiquen i acusen molt més, a banda d'allò que consigna) ni esmenta que cap de les dues coses no és únicament característica del corpus d'intervius, probablement és perquè s'hi centra exclusivament; a causa, doncs, de la limitació espacial, de la naturalesa i de l'acotació del seu treball, que en justifiquen la idiosincràsia. Força qüestionables per la mateixa raó, en canvi, resulten algunes afirmacions que s'hi fan, com ara que per a Rodoreda el Premi Joan Crexells era (literalment) una obsessió, o que coneixia només la novel·lística produïda a partir dels anys vint. Atenta a l'actualitat cultural, des d'una determinada consciència i amb una considerable ambició, és lògic que l'escriptora —igual que la resta de novel·listes, d'altra banda— tingués constantment present el guardó, «un dels principals eixos al voltant dels quals s'anava construint una cultura que, malgrat les tensions, hom no pot dubtar a qualificar de dinàmica i, cada vegada més, moderna» (Casacuberta 1995: 21). Totes les seves novel·les dels anys trenta hi van concórrer (*Sóc una dona honrada?* el 1933, *Del que hom no pot fugir* i *Un dia de la vida d'un home* el 1934, *Crim* el 1936 i *Aloma* el 1937), però només la darrera ho féu en qualitat d'obra inèdita (i encara, per estímul d'un company escriptor); i Rodoreda no es va presentar a l'edició de 1935, cosa que és de preveure que hauria fet si hi hagués tingut una fixació malaltissa. Pel que fa als seus coneixements literaris, només cal llegir *Polèmica* i *Del que hom no pot fugir* per constatar que les obres de Joaquim Ruyra i Víctor Català, i concretament les que es remunten al tombant de segle, en són referents centrals (v. III.3.2.1 i III.3.2.2), com, d'altra banda, s'ha assenyalat en la bibliografia, sobretot pel que fa a l'autora de l'Escala (v., per exemple, Arnau 1979; fins i tot Carles Cortés, per bé que des dels errors de lectura, la poca consistència analítica i la superficialitat interpretativa general, s'ha adonat de l'empremta de Caterina Albert en els textos primerencs de l'escriptora de Sant Gervasi —v. Cortés 2002b).

¹⁰² Els estudis de Maria Campillo i els de Roser Porta són les excepcions exclusives que em consten a la tendència generalitzada a associar el caràcter autodidacta de l'autora amb la manca de formació. Tot i tenir unes conseqüències innegables i poder suposar majors dificultats, l'educació deficient —el bagatge cultural reduït— no és una condició *sine qua non* de l'aprenentatge extraescolar ni de la parquedat d'estudis oficials; no obstant això, la magnificació de la “bèstia literària” que fou Rodoreda en pren un impuls considerable, cosa que explica, tanmateix sense justificar-lo, l'èmfasi que s'hi ha fet (potenciat, d'altra banda, per la mateixa escriptora).

una persona ignorant, despistada, maldestra, atabalada i inoportuna, en una figuració que contrasta marcadament —i de manera prou evident per eliminar-ne qualsevol presumpció d'ingenuïtat— amb la realitat del que escrivia i de com ho escrivia. Un exemple que il·lumina aquest aspecte és l'inici de la conversa amb el dibuixant Eduard Serra:

Tenim (es pot dir *tenim?*) una colla de xicots (ho canviaré per *hi ha*). Hi ha (ara em sembla més lògic) a *Clarisme* (tampoc no es pot dir que, *hi ha*, sigui més lògic, perquè, de fet, a *Clarisme* no *hi ha* cap xicot: només lletres, gravats, i més d'una errada; no obstant, aqueixa segona reflexió o rectificació la deixarem per bona, tot i que encara no ho és prou.) (Torno a començar, a cercar el bon camí que, segons els entesos, és l'únic que pot ben menar-nos; però n'hi ha tants, que hom es confon i, un cop confós, es queda confús, i no sap de quin li cal fer ús.)

Tornem allà on érem, sense decantar-nos.

Hi ha, a *Clarisme*, una colla de xicots que valen; i molt; a desgrat de les ironies de la gent lassada, i escèptica, que tot ho veu a través del prisma de l'humorisme, sense voler adonar-se d'allò que no es pot negar.

Hi ha a *Clarisme*, dic i escric, una colla de xicots que no es mereixen un *Clarisme*, sinó set o vuit *Clarismes* alhora, l'un darrera l'altre i dobles de pàgines i contingut.

Parlant seriosament, ens cal lloar la tasca d'aquest periòdic, no de joventut, que equivaldria a dir inexpert, sinó per a la joventut més experta. [...] Si el que faig no és companyonia, que vingui un gran saviàs a dir què és.

Les dones no han respost tant a la crida feta per *Clarisme*; però podem esmentar els noms de Teresa Aymeric, de Maria Ballester, de Josepa Ferrater, d'Esperança Clara, de Mercè Rodoreda, tan intel·ligent que escriu molt per no dir res.¹⁰³

L'exposició material dels dubtes i de les autocorreccions en la redacció del començament de l'interviu i el to amb què es du a terme —el to desimbolt, lúdic i autoparòdic que té bones mostres en la crítica a *Clarisme*, en el joc amb el verb *confondre* i amb els adjectius «confós» i «confús» o en el rodolí del darrer qualificatiu amb ús— té un efecte *boomerang* clar: en evidenciar les seves vacil·lacions, Rodoreda no transmet ni seguretat ni control sobre el seu text, cosa que en realitat deté, sinó tot el contrari. La desautomatització de la reflexió lingüística que acompanya l'escriptura es produeix mitjançant la seva inclusió entre parèntesis: en lloc d'invisibilitzar aquella part del procés que és prèvia al resultat, al text acabat, Rodoreda opta per mostrar-la, i aconsegueix així un vector didàctic i posicional múltiple, però sota una aparença de frivolitat i de broma que va —o sembla anar— en detriment d'ella mateixa.

En el fons, l'autora estava definint clarament, i intencionadament, una actitud literariocultural. En descloure la importància de pensar i tenir presents els significats de les paraules i de les seves combinacions sintàctiques, no només els feia sortir a la llum:

¹⁰³ Mercè Rodoreda, «Parlant amb Eduard Serra (Oscar)», *CL*, n. 25 (7-IV-1934), 1.

alertava públic i autors de la naturalesa lingüística dels textos i, per tant, els proporcionava instruments de lectura i d'escriptura alhora que es posicionava personalment amb relació als procediments "inconscients" (voluntaris o involuntaris) en els usos del llenguatge. Ho feia simultàniament al fet d'explicitar que evidenciar-ho implica decantar-se, és a dir, separar coses que estaven juntes, inclinar-se per una o per l'altra i passar, en conseqüència a un altre espai; ara bé, decidia no fer-ho, escrivia «Tornem allà on érem» i hi tornava literalment: tornava als mots que havia deixat fora dels parèntesis i en posava de manifest, així, l'entitat real, molt més consistent que els propis coneixements o que l'ofici tal com quedaven construïts en aparença, perquè també desplejava un enginy i un saber amb una funció contradictòria —i autoafirmativa— òbvia. Aquesta imatge de falta de professionalitat i d'ignorància és la que va potenciar, de manera igualment irònica, en les entrevistes en general, però especialment en les que féu a C. A. Jordana, Maria Teresa Vernet, Tomàs Roig i Llop, Carles Soldevila i Llucieta Canyà.

La inquietud per trobar l'expressió justa, que aquí es formulava humorísticament però de forma diàfana, i la rellevància subsegüent concedida als mots havien aparegut, tot i que amb entrebancs de resolució narrativa, en *Sóc una dona honrada?* i serien una constant en l'obra de Rodoreda; la dels anys trenta i la posterior. Que «una novel·la són paraules», doncs, és una convicció que té les seves arrels en el període de preguerra.¹⁰⁴ L'anàlisi que fa Maria Campillo del capítol en què la protagonista d'*Aloma* es planteja aquest problema, en escriure una carta a un amor imaginari, il·lumina l'esforç de l'autora per situar-se, des dels seus inicis literaris, entre els escriptors que, en els mots de l'estudiosa, «aspiren a no confondre mai "verdor" amb "verdura", per dir-ho amb l'afortunat exemple de Gabriel Ferrater».¹⁰⁵ Aquest esforç va fonamentar, junt amb altres coses, tota l'activitat escrita de Rodoreda en la preguerra, tant la literària com la que no ho és específicament.

La valoració dels col·laboradors del periòdic que, en l'obertura de l'entrevista a Juan Arbó, seguia a la reflexió lingüística inicial, amb el «dic i escric» que conté (de

¹⁰⁴ Aquesta afirmació de Rodoreda apareix repetida, ja s'ha dit, en el pròleg a *Mirall trencat* (v. III.2.1, nota 41). Si hi insisteixo, és perquè es tracta d'una de les claus de la producció rodorediana, d'un eix vertebrador que, a pesar d'això, no acaba de fornir les bases analítiques i interpretatives de la majoria dels estudis que s'hi dediquen.

¹⁰⁵ Campillo 1998b: 340.

remissió innegable a l'endreuca de *Sóc una dona honrada?*), també palesa una preocupació que reposava a la base de la primera novel·la i que reapareix de manera recurrent: la distància entre el que es pensa, el que es diu i el que s'escriu, és a dir, entre el món interior i la seva representació oral i escrita. Al darrere d'aquesta inquietud, a part de la consciència lingüística, hi havia l'ànsia de trobar una veu, una manera de narrar que resolgués literàriament la complexitat de la tríada i, sobretot, del binomi *interioritat/expressió*.¹⁰⁶ I és que un altre dels aspectes essencials de la producció de Rodoreda en aquesta etapa és la voluntat de descloure la psicologia amb l'escriptura. L'interès, molt de l'època, directament relacionat amb la vocació de l'autora i explícit en nombroses ocasions, té una formalització interessant en el començament del reportatge sobre l'altre dibuixant que va entrevistar, Santsalvador:

De vegades crec que conèixer una persona és fàcil. En un gest, en una expressió, en una passa, en un cert to de veu, en una ganyota feta quan no cal, especialment en moments que la persona no es creu per ningú observada, em sembla veure-hi raigs de llum potents i reveladors, la qual cosa, *per a qui dalera de fer grans descobertes psicològiques*, és una felicitat a res no comparable.

D'altres vegades crec que no hi ha res tan difícil; i més difícil encara que conèixer-se un mateix; i totes aquelles primeres i fugaces impressions que, d'inconscient a conscient passant per subconscient havien bastit un castell d'endevinalles amb la solució al castell, es desfan tan de pressa com un gelat al sol.¹⁰⁷

Rodoreda estava proporcionant les claus per a la desconfiança necessària davant de les possibilitats de coneixement de qualsevol persona; o, millor encara, de qualsevol personalitat. Però en lloc de desesperar-se davant de les dificultats, de transcendentalitzar-les, hi jugava mitjançant l'humor (no pot passar per alt la ironia de la tria del verb *delerar* i de la seva combinació amb l'adjectiu «grans» i amb el substantiu «descobertes» respecte dels fins psicologistes) i, doncs, les relativitzava (alhora que havia

¹⁰⁶ El comentari de les narracions que Rodoreda va produir entre 1934 i 1936 aprofundirà en aquest aspecte. Val la pena anotar, ara i aquí, que si en l'obra de postguerra el problema es resoldrà, entre altres canals possibles, a partir de la fusió de l'oralitat i de l'escriptura en les veus narratives dels personatges —d'escriure "parlant" (un mecanisme que té dues mostres cèlebres en el conte «La sang» i en *La plaça del Diamant*)—, durant la preguerra l'escriptora no va fer cap intent literari en aquest sentit: les narracions en primera persona que constitueixen *Sóc una dona honrada?*, *Del que hom no pot fugir* i *Aloma* —en aquesta última en un subnivell textual, intradiegètic (mitjançant les lletres escrites per la protagonista)— no tenen entitat oral. La raó és que, en els anys trenta, la balança es decanta vers el narrador amb majúscula, el model del qual és, en la novel·la psicològica del període, Marcel Proust (v. Campillo 1998b: 330-331). Per al cas dels relats del període bèl·lic, v. *ibíd.*: 333-336.

¹⁰⁷ Mercè Rodoreda, «Parlant amb el dibuixant Santsalvador», *CL*, n. 26 (14-IV-1934), 1; la cursiva és meua.

de continuar treballant en aquesta direcció). No és estrany, per tant, que es pogués distanciar de si mateixa —encara en el fragment citat de l'entrevista a Eduard Serra— en considerar la resposta de les dones a la crida de *Clarisme*, i que esmentés, entre els noms de les col·laboradores, el d'aquella «Mercè Rodoreda, tan intel·ligent que escriu molt per no dir res».¹⁰⁸ L'operació de desdoblament entronca amb l'estratègia d'autoficcionalització que ja havia desplegat en l'endreça de *Sóc una dona honrada?*, present també a *Polèmica*, en la resposta al comentari de Dalmau sobre la novel·la:

Em parleo d'una novel·la titulada *Sóc una dona honrada?*. Aquesta novel·la si la memòria no em falla, l'ha escrita una dona, oi? Recordo haver-la llegida. Hi ha en tot el llibre, del començament a l'acabament, un desig de fer el valent, i això denota que hom no ho és. L'assumpte és banal i la qui el desenrotlla es veu que desconeix en absolut el que ha d'ésser una novel·la. Si cap dia em presenten l'autora, que potser no me la presentaran, penso manifestar-li francament la impressió que m'ha fet el llibre; i sé que si la hi dic, quedarà tan decebuda que no seguirà endavant amb aquesta fal·lera de fer el que no pot. Una prova n'és que gairebé cap crític no n'ha fet esment, i com que pel que haurien de dir-ne crec que és un encert callar, els felicito de tot cor.

I si mai ve a tomb, i la valentia em dóna la mà, us faré la crítica de la novel·la d'aquesta autora que no conec...

Tot i haver quedat que no volia fer de crític.

I fem per ésser optimistes gràcies a Déu! I fem el que no hauriem de fer gràcies a Déu! I gràcies a Déu Freud no us ha sentit, perquè si us sentia no podríeu dir mai més "gràcies a Déu". (59-60)¹⁰⁹

A part de la gràcia de la ludicitat en si mateixa (del divertiment que aporta), el mecanisme permet una desdramatització i un distanciament que apuntaven camins en lloc de barrar-los, perquè projectaven una imatge d'escriptora que ironitzava amb els prejudicis davant les "donetes" que escrivien i admetia l'autocrítica sense la paralització que se'n podria haver derivat. En definitiva, la desdramatització i el distanciament possibilitaven dues coses: en primer lloc, la befa d'uns tòpics genèrics, establerts en els discursos de l'època, des de la seva paròdia; en segon lloc, el joc entre la consciència de les pròpies limitacions i la seva explicitació, d'una banda, i, simultàniament, la continuïtat de l'esforç per superar-les i la defensa del sentit de persistir-hi (d'aquí l'afirmació «fem el que no hauriem de fer gràcies a Déu!»), de l'altra.

¹⁰⁸ Ídem, «Parlant amb Eduard Serra (Oscar)», art. cit. Noteu que l'escriptora es detenia en el cas de les dones, i se sumava així a les demandes i a les accions que protagonitzaven feia temps els diversos sectors culturals —concretament, amb relació a la incorporació femenina en l'àmbit periodístic (v. I.2.1 i I.3.2.4.1)—. Si ja s'hi havia afegit, en uns termes ben concrets, mesos abans, en el marc de la polèmica novel·lística de la tardor de 1933, molt aviat ho faria encara de manera més decidida (v. II.3.4.2.1).

¹⁰⁹ Aquí Rodoreda jugava amb l'ús que Dalmau havia fet de l'expressió «gràcies a Déu» en la subsecció que precedeix l'explicació de l'autora a la qual pertany el fragment (v. Delfi Dalmau, *op. cit.*, 41).

Això explica les repetides declaracions de buidor de contingut dels seus textos, irònicament, en els escrits mateixos, amb una constància productiva que la convicció de manca d'interès, si fos autèntica, hauria frenat. La presentació de la conversa amb Maria Teresa Vernet, per exemple, ja contenia, a finals de 1933, la mateixa idea d'escriure sense dir res que es troba en el diàleg amb Serra de 1934, tot i que s'havia introduït l'element significatiu del sentit *per se* de la pràctica d'escriure:

Avui em cal dir alguna cosa d'una dona, i contar el que aquesta m'ha dit. Vull creure-ho fàcil, però se'm fa difícil. Fer un elogi a un home costa poc. De seguida estan contents. Però a una dona... —i novel·lista, encara!— val a dir intel·ligent, astuta, feta a analitzar, a endevinar, a teixir...

Dius a un home: "sou molt agradable...", i s'ho creu; o, almenys, té la galanteria tan ben ensinistrada que et deixa convençuda d'haver-lo convençut. En canvi, ho dius a una dona, i, si no se't posa a riure irònicament, et deixa la sensació que allò que has dit et valia més haver-ho callat, pel senzill motiu que no és cregut... Bé, això és perdre el temps. Escriure per a no dir res, és bo per al qui escriu, mai no ho és per a aquell qui llegeix; i això fa que jo cregui que aquells que em llegeixen pensin: —Per què escriu? —però he de fugir de pensar el que pensen i creure que ningú no pensa res. Detesto els escriptors que volen fer el graciós, i sembla que jo vulgui fer-lo. Prou!¹¹⁰

Al marge de l'afinitat que Rodoreda assumia a partir de la condició genèrica comuna entre ella i Vernet (un aspecte que caldrà reprendre) i dels ressons que desperta, amb relació a *Sóc una dona honrada?*, la referència a la rialla irònica femenina i a la voluntat de fer alguna cosa —i, implícitament, no poder assolir-la—, és interessant veure com l'autora valorava humorísticament la pròpia producció en termes d'inhabilitat expressiva, quan el que estava buscant era justament la màxima efectivitat, i aquesta finalitat resulta del tot evident al lector. La construcció paròdica de la seva personalitat d'escriptora, com ocorria en la primera novel·la, passava per l'exageració i per la ficcionalització d'uns defectes que, a més de perseguir la comicitat, ressaltessin un estil i una actitud amb uns objectius que, per contrast, esdevenien (i esdevenen) diàfans. La tanoqueria, la incapacitat i l'atabalament que la "caracteritzaven" —de manera no gens gratuïta, socialment equiparables a la feminitat— són els trets que Rodoreda va subratllar més explícitament i amb més humor, així, en els entrevius. El final del de Jordana, que ratifica la visió d'ella mateixa desplegada al llarg de l'entrevista, n'és una bona mostra, al darrere de la qual no hi ha sinó la desconstrucció de la suposada naturalesa innata de l'escriptor i la reivindicació consegüent de l'ofici; a través de la ironia, en un moviment

¹¹⁰ Mercè Rodoreda, «Parlant amb Maria Teresa Vernet», *CL*, n. 9 (16-XII-1933), 2.

típic de l'època (detectable, amb les particularitats de cadascuna, en l'obra d'autors com ara Salvador Espriu o Pere Calders), Rodoreda arremetia contra les "ínfulas d'escriptor" dels poetastres i pseudointel·lectuals escudats en les concepcions del tombant de segle:¹¹¹

[...] Tan poc que he preguntat, tanta por que he tingut, un interviu tan dolent que he fet i encara el senyor Jordana obsessionat, sense raó, pel nom d'"Hari-Hara", em desfarà la feina. Jo, que he passat nits de la meua vida cercant de solucionar el gran misteri del per què he vingut a aquest món, sense aconseguir el meu propòsit, ara, en aquest moment —per allò de "quan menys t'ho esperes salta la llebre"— n'acabo de treure l'entrellat. Hi he vingut, perquè C. A. Jordana, molt amablement, molt humorísticament, es rigué una mica de mi.¹¹²

La reducció del seu paper vital a esdevenir objecte de les mofes cordials del crític desmitificava «el gran misteri» (el convertia en tota una altra cosa); i l'asèpsia general que implicava aquesta relativització és essencial per comprendre l'actitud rodorediana. Alhora, però, s'estava produint un efecte invers igualment rellevant, perquè atribuir el sentit d'una vida a les seves possibilitats còmiques en mans d'algú és conferir una considerable importància a aquest algú (l'autèntica pretensió amb relació a Jordana), a l'humor i, de retruc (per l'atenció a la persona magnificada), a la vida en qüestió. Tot plegat és més difícil d'explicar que d'entendre a partir del text, en el qual el contrapès entre l'autoempetitiment paròdic i l'ambició literariocultural subjacent resulta plenament efectiu en la seva mateixa operació.

Aquest contrapès és molt clar a *Polèmica*, on Rodoreda, sense deixar de minimitzar les seves capacitats (amb el mateix procediment), va demostrar i verbalitzar literalment el grau d'aquesta ambició. L'autora començava afirmant la mala tria de Dalmau en escollir-la com a contrapart del diàleg titulat «Estils»; als «heu escollit mala col·laboradora», «mai no en tindreu de més dolenta», «els elogis que em dirigiu puc —i ho faig— agrair-los; però no acceptar-los» (12-13), etc., segueix la negació de l'excepcionalitat i del valor quantitatiu i qualitatiu que el mestre atribuïa als seus textos:

¹¹¹ Dec a Jordi Castellanos la formulació explícita d'aquesta interpretació; l'estudiós em féu observar la correlació entre l'operació rodorediana i la d'altres joves plomes del moment, les quals van atacar frontalment la idea que l'escriptor "neix", des de la convicció profunda que "es fa", al mateix temps que recuperaven molts aspectes de la tradició modernista (per la voluntat de cosmopolitisme, l'obertura a Europa o els resultats materials que s'hi havien donat). Convé tenir present aquesta convicció com a rerefons clau de les explicacions que segueixen.

¹¹² Ídem, «Ganes de parlar amb C. A. Jordana», art. cit. Per a la qüestió sobre Rodoreda i "Hari-Hara", l'àlies darrere del qual Jordana es preguntava si hi havia l'autora, v. III.3.1.5.

Em dieu alumna excepcional. He mirat, abans d'escriure, el significat que el senyor Fabra, dóna, en el seu *Diccionari*, al mot "excepcional"; i el posa com a qualificador de les coses, en el sentit de no comunes, rares, millors, superiors al terme mitjà. I jo, que em crec inferior al més mitjà de tots els termes, m'he esbalaft amb la vera significació del mot "excepcional".

Dieu que heu vist reportatges meus i articles periodístics. Si els heu vists, n'haureu vists tan pocs, aïll, que els dits d'una mà sobren per a comptar-los.

Em parleu de "bell estil" i d'imatges i expressions que revelen en mi naturalesa de poetessa. Ja sabeu que haveu dit en dir això? No, no us espanteu, no heu dit res estrany; però haveu esmentat el mot "poeta", i aquest té, per a mi, un significat que mai cap Diccionari no sabrà donar-li com interiorment l'hi dono jo.

No sé si ho sabeu —no sé que us n'hagi parlat mai, i aquesta em sembla una bona ocasió per a fer-ho— jo hauria volgut ésser-ho. I un gran poeta —o poetessa—, perquè sóc ambiciosa, i m'agrada el "més", mai el "menys"; però jo mai no ho seré. (13-14)¹¹³

La preferència pel «més» (la declaració del seu nivell de pretensió) es complementa amb el fragment que constitueix gairebé el final de la conversa. Rodoreda hi reprenia el tema del rebuig de *Sóc una dona honrada?* després d'una consideració sobre la novel·lística catalana que adquireix, dins d'aquest ordre de consideracions, una significació cristal·lina. Havent comentat la importància que «Jacobé», la narració de Joaquim Ruyra, va tenir per a ella, personalment, com a lectura, i d'haver-la recordada amb motiu de la referència a l'autor feta per Dalmau, escrivia:

Però això no interessa; el que sí interessa és que la novel·lística catalana pugui veure's encapçalada amb noms pertanyents a autors del temps de Ruiria, de Bertrana, al qual una sola obra, *Josafat*, bastaria per situar-lo com a capdavanter entre els escollits, i, aguantant ferm el penó, Víctor Català o *Solitud*. Que Víctor Català sigui una, i Caterina Albert una altra, això no compta. Els dos noms i una novel·la formen una proposició que val per tot. Una dona que honora el nom de Catalunya.

I diferent de tots, entre els darrers noms, un altre: Miquel Llor.

Laura a la ciutat dels sants, deixo a banda que sigui un premi Creixells, —mai no m'he fixat, per tal que m'agrades, que una novel·la hagués estat o no premiada— i puc dir —parer de llegidora que significa no criticar— que és una de les més belles novel·les que he llegit. [...]

I voleu que m'agradi *Sóc una dona honrada?*. I voleu que en diguin, si res en diuen, bé? Que optimista que sou!... Encara que teniu raó en dir que sóc exigent; però és que n'he d'ésser; altrament, on em quedaria, pobra de mi?

No podeu ofendre, com dieu vós, la meua "excessiva modèstia", perquè no sóc gens modesta; ans al contrari, d'una immodèstia que esparvera; ara que em crec amb prou enteniment per a fugir d'ésser el que no tinc, ni tindré motius, de poder dir o creure que sóc.

Abans de posar-me a escriure ja vaig dir-me en una mena de monòleg interior —que no és ni de bon tros el de *Victor o la Rosa dels vents* o *Esclasans* cent per cent— que, en voler fer camí calia acceptar-lo com vingués. I el fel del silenci és bastant dolç perquè vull que ho sigui i perquè crec que qui fa el que jo he fet és l'única cosa que es mereix.

¹¹³ La consulta del diccionari il·lumina anecdòticament, una vegada més, la preocupació lingüística i expressiva de l'escriptora.

Pensar superar-me? Si no pensava fer-ho ja hauria plegat abans de començar. I si la ratlla dels mediocres em priva el pas, us asseguro que em resignaré, perquè en sé molt, però trigaré tant com podré a donar-me per vençuda, puix que tinc per companys, una voluntat que estimo molt, una constància que em simpatitza granment, una tenacitat que m'enamora i una manca de talent admirable com a defecte essencial. Aquestes quatre coses juntes poden més que no us penseu. (83-85)¹¹⁴

No és possible, doncs, llegir al peu de la lletra la imatge de si mateixa que, des de l'humor, la ironia i la paròdia, Mercè Rodoreda estava construint, perquè això implica l'obliteració del nivell d'autoexigència i d'ambició de l'escriptora (i la figura doble de Víctor Català / Caterina Albert és, en aquest sentit, un bon referent).¹¹⁵ De fet, els mateixos textos testimonien el caràcter deliberat del mecanisme i proporcionen les seves claus; un cas clar n'és l'entrevista a Tomàs Roig i Llop.

En la presentació que la precedeix, Rodoreda explicava els contactes inicials amb l'escriptor per la via epistolar i mitjançant una conversa telefònica «d'allò més reveladora de com jo vaig pel món: a les palpentes».¹¹⁶ La raó d'aquesta afirmació és que l'entrevistadora va trucar a Roig i Llop el dia de sant Tomàs sense saber-ho i, en conseqüència, no el va felicitar; l'autor la va convidar a anar-hi el mateix dia i a afegir-se a la celebració, cosa que ella va refusar, amb disculpes i per excés de feina, després de «demanar perdó pel fet d'ignorar quin dia vivia i quin Sant li corresponia (al dia) i, de passada, desitjar-li (a Roig i Llop) felicitats». Ara bé, tot seguit es fa palès que Rodoreda no hi anava pas, a les palpentes, perquè suposant que l'anècdota tingui una base real i no formi part de la seva autoficcionalització, el lector s'adona que és molt menys important saber-se el santoral que ser capaç d'escriure, immediatament, un paràgraf com aquest:

Tomàs Roig i Llop, advocat, director de la revista *Catalunya Ràdio*, és el conreador d'un art —perquè art cal per a fer el que fa— desconegut gairebé ací; autor de les *Siluetes epigramàtiques*, s'ha creat un prestigi entre els intel·lectuals de

¹¹⁴ La referència a Esclasans és un element a retenir, amb relació tant a un apartat posterior de l'anàlisi de les col·laboracions a *Clarisme* com al dedicat a la novel·la *Crim* (v. III.3.1.5.1 i III.4.2.2).

¹¹⁵ Tanmateix, era Dalmau qui hi recorria inicialment: a propòsit de *Sóc una dona honorada?*, declarava que havia pensat en l'autora de l'Escala per «la manera com vós us parleu en diàleg personal, i la forma com us expresseu en els vostres personatges» (Delfi Dalmau, *op. cit.*, 70); també parlava de Ruyra, però no de Prudenci Bertrana ni de Miquel Llor. Deixo de banda, per ara, la consideració dels models i de les valoracions literàries que es desprenen del fragment, perquè m'hi concentraré en el comentari de les novel·les.

¹¹⁶ Mercè Rodoreda, «Una estona, i més, parlant amb Tomàs Roig i Llop», *CL*, n. 12 (6-I-1934), 2; mentre no s'indiqui el contrari, en procedeixen totes les citacions següents. Tot i que ha quedat i queda prou clara, convé emfasitzar la rellevància d'aquestes parts externes integrades en les entrevistes.

Catalunya. Ha escrit uns quants llibres que el revelen com a bon novel·lista, i es proposa excel·lir, amb una novel·la d'envergadura que vol enllestir aviat.¹¹⁷

Amb els novel·listes estrangers i catalans preferits per l'autor (entre els quals, significativament, Rodoreda dedicava més espai a C. A. Jordana que a cap altre), amb els seus projectes novel·listics i amb la seva opinió sobre la crítica, les *Siluetes* constitueixen un dels temes principals de la conversa, a propòsit del qual Rodoreda féu un parell de comentaris interessants. El primer remet al procediment d'elaboració segons el que li havia explicat Roig, que veia una persona i començava «a voltar-la, a voltar-la», cosa que va suscitar la següent observació de l'escriptora: «si l'autor de les *Siluetes* sap el tip de riure que ara em faig amb això del "volt", quedarà astorat». Un cop més, apareix el joc amb els diversos significats de les paraules, en aquest cas amb el literal (a l'estil jordanià), per tal de potenciar-ne l'efecte humorístic —determinades imatges prou gràfiques (fins i tot cinematogràfiques) resulten, després de la referència, inevitables—, cosa que neutralitza, paral·lelament, la potencial quasisacralització de l'entrevistat que podria patir el resultat. El segon comentari té directament a veure amb la concepció rodorediana de l'humor, i responia a l'explicació de Roig que hi hauria gent que s'ofendria si en publicués la silueta: «—És una llàstima —dic jo— perquè cadascú és com és i no ha de doldre la veritat quan aquesta es diu per mitjà d'una caricatura al costat. Ningú no s'ofèn de les caricatures, i a voltes, cal estoïcisme per a pair-les...». Aquesta afirmació explica el tractament de la realitat política, social i literariocultural que contenen *Un dia de la vida d'un home* i *Crim*, i enllaça amb l'explicació que l'autora féu a *Polèmica* de les possibilitats de la broma: «Per a evitar discussions, sempre enutjoses, seria capaç de fer la volta al món set vegades consecutives, i, encara, a peu. Això fa que no pugui contestar, quan penso diferent del qui em pregunta, si no és fent una mica mica de broma, i, així, esquitllar-me vers on em plau més» (80).¹¹⁸

¹¹⁷ *Siluetes epigramàtiques* (Barcelona: Llibreria Verdaguier, 1933) és un conjunt de retrats literaris en clau humorística.

¹¹⁸ Aquest fer la volta al món set vegades es referia a la manera com havia iniciat la subsecció en què aquest fragment se situa: després que Dalmau li digués que feia «excursions» sobre un tema, mentre que ell hi feia incursions, i que això diferenciava els seus estils —respectivament horitzontal i vertical—, l'escriptora començava no pas contestant directament, sinó prenent en sentit literal l'afirmació de Dalmau i descrivint «un viatge magnífic [...] o, si voleu, bona excursió» (79), de caire humorístic, arreu del món (Xina, Egipte, Alemanya, Itàlia...). La funció de la broma, tal com quedava definida en la declaració de l'autora, remet també al sentit de les paròdies de gènere que va dur a terme en el camp novel·lístic.

La caricatura de si mateixa és el que fa Rodoreda en explicar, al principi de l'entrevista, que per prendre notes usava el llapis perquè el que escrivia no mereixia estilogràfica i perquè el llapis que duia "feia joc" amb el seu cervell: «És curt, esquifit...».¹¹⁹ Exactament igual que en l'endrea de *Sóc una dona honrada?*, el recurs d'autopresentar-se en aquests termes opera en diversos plans: juga irònicament amb els esquemes socioculturals de la condició femenina (les bromes sobre les dimensions del cervell femení respecte del masculí són prou conegudes), elimina alhora la possibilitat d'ofensa —de l'entrevistat i/o del lector en relació amb aquest— des de la condescendència per la inferioritat consensuada de les dones (les seves limitacions intel·lectuals) i confereix, per tant, un marge de llibertat superior als escrits rodoredians. Per això, entre altres coses, és un mecanisme recurrent i efectiu. En constitueix un altre exemple clar l'entrevista a Soldevila, on l'escriptora relatava la seva anada al Parlament per conversar-hi; un cop al parc de la Ciutadella, amb «un magnífic sentit d'orientació»,

[...] em dirigeixo a l'edifici de to rosat que es dreça altiu i avorridet, darrera un tou d'arbres, a través de camins i caminets i surto al costat d'un senyor que vora un llac mira les nimfes de fulles rodones. El Parlament ha quedat a l'altra banda.¹²⁰

Quan per fi aconsegueix arribar-hi i trobar-se amb Soldevila, el suposat diàleg s'inicia amb un llarg inventari de les informacions prèvies sobre l'autor —que només hi introdueix petites falques—, entremig del qual Rodoreda li demana si no tindria alguna de les seves poesies de joventut per publicar-la a *Clarisme*, «una que fos ben dolenta...». La petició li fa escriure, seguidament, que Soldevila «deu pensar en aquells "xistos" del lleó que es menja el cap del domador i es deu doldre que els del Parc ara siguin a la gàbia i que jo no em fiqui a dintre amb aires de domador». Després de preguntar-li pel seu teatre i per *Valentina*, sobre la qual la reportera afirmava que la potencial inversemblança del final es resolia amb plena lògica «en mans de l'excel·lent escriptor» —és a dir, que la forma literària és la que fa o no admissible la història i els personatges d'una obra—, li reclama una anècdota, que ell no li explica perquè no se n'hi acut cap. La conclusió rodorediana és aquesta:

¹¹⁹ Mercè Rodoreda, «Una estona, i més, parlant amb Tomàs Roig i Llop», art. cit.

¹²⁰ Ídem, «Parlant amb Carles Soldevila», *CL*, n. 14 (20-I-1934), 2; les citacions que segueixen hi pertanyen igualment.

“Una vegada —dirà— després d’haver obtingut el Creixells per una novel·la que es deia *Valentina*, vingué una persona a fer-me un interviu quan ja tota la premsa havia parlat del meu llibre i del seu guanyador. Em va enraonar a casa per telèfon, al Parlament, va anar a l’Ateneu... i després d’aquestes gestions tan ben gestionades em digué, en veure’m, sense adonar-se que em destorbava,

—Vinc, però potser no calia, perquè ja ho sé tot”.

Aquesta entrevistadora reessagada que es pensava que ho sabia tot però que en realitat no sabia res, que encaixava amb la caricatura socialment i culturalment més estesa del prototipus femení modern, i a través de la qual s’ironitzava sobre els coneixements i sobre les capacitats de l’escriptora al mateix temps que es desplegaven (un canal que en les novel·les paròdiques es concreta amb l’acumulació de referents literaris i culturals des de la comicitat), és també la de la conversa amb Llucieta Canyà, a qui Rodoreda assegurava que no havia conegut fins a l’aparició de *L’etern femení* (1933). La justificació d’una ignorància com aquesta era que, «llavors, estava allunyadíssima de premsa i llibres i de saber cap cosa de res (per l’estil d’ara, però encara menys)».¹²¹ La insistència en la seva incultura general, en la minimització de les seves qualitats i formació, és una estratègia que lliga amb l’humorisme de fons i, per la manera com es concreta, entronca amb la tradició de l’acudit gràfic i de la comèdia cinematogràfica de Harold Lloyd, Buster Keaton o Charlie Chaplin. De fet, els fragments dels intervisus en què l’escriptora s’autodescriu en l’activitat d’anar a conversar amb tots aquests autors constitueixen un esbós caricaturesc que permetria, sense massa dificultats, el dibuix d’una tira o una filmació (preferentment muda) que la tingués com a protagonista, en la línia dels dibuixos de la premsa satírica o de les pel·lícules còmiques del període. Al darrere de l’aspecte lúdic (i com també és característic de les dues fórmules), tanmateix, hi ha una selecció ben conscient —d’entrevistats, temes i tractaments— i una consciència lúcida i crítica amb una dimensió genèrica (sexual) important.

A *Polèmica*, en resposta a les afirmacions de Dalmau segons les quals calia que les dones fessin crítica i participessin «més en la república literària nostra»¹²² (una mostra més del reclam general —la satisfacció del qual ell va contribuir a materialitzar amb relació a Rodoreda—), i com a rèplica a les seves consideracions i interrogants a propòsit de l’anomenat sexe dèbil, l’autora escrivia:

¹²¹ Ídem, «Parlant amb Llucieta Canyà», *CL*, n. 36 (23-VI-1934), 1.

¹²² Delfi Dalmau, *op. cit.*, 43.

Per què voleu que les dones facin crítica, si és un art en el qual excel·leixen? — o excel·lim: no vull crear-me antipaties—. No ho sabíeu que ja en fem? Inter nos, és clar. Però en fem.

Per què la dona, socialment cal que l'emparin? Quina falta li fa?

Si fins ara i per regla general la dona s'ha permès el luxe, al·legant febleses imaginàries, de fer treballar l'home, què la mena ara a voler treballar? Ganes de sobresortir? Ganes de ficar-se on no la demanen? Tan bonic que és la dona a casa i l'home al carrer. Crec que les dones no hauríem de sortir-ne —de casa, no del carrer.

Us estranya que digui això? Potser a mi també: però sóc fidel a la sinceritat. M'agrada tot el que és modern, tot el que significa avançar, m'agrada que les dones es sentin valentes, amb ganes de lluitar, de triomfar, de fer valer els seus drets; però en el fons, sense adonar-me'n, o adonant-me'n massa, em dol. La dona ha de triomfar dintre de casa seva: per bondat, per simpatia, per traça a fer-se estimar... I avui, aquest triomf són poques les qui l'assoleixen. La dona en política, en arts, en lletres? Sí... fa bonic... però... què voleu que us digui, no massa. Crec que és millor saber de cosir que no d'escriure. Crec que té més talent la qui ambiciona d'ésser mestressa a casa —en el bon sentit de la paraula— que no la qui fa el pallanga pel carrer. També en el bon sentit de la paraula. I crec que jo, pensant així, hauria d'haver nascut o molts anys enrera o molts més endavant. (61-62)

La reflexió inicial resulta ambigua perquè juga amb un doble significat: d'una banda, la disciplina literària, a la qual es referia Dalmau, i de l'altra, la pràctica "popular" del safareig i la retallada, que circumscriu el mot *crítica* a l'espai tradicionalment representat per la dona (el domèstic). Per això Rodoreda podia afirmar que les dones ja feien crítica, tot i que entre elles.¹²³ Aquest fet, sumat al desplegament argumentatiu, delata una percepció clara del moment de transició que estava vivint la condició femenina i de la problemàtica de l'accés de la dona al carrer, a l'esfera pública. Encara que sembli que l'autora defensava la seva permanència al redós familiar, indiquen el contrari diverses coses: la quantitat de tòpics en joc (la xafarderia, l'exhibicionisme i la valoració purament estètica de l'acció femenina, el motiu de l'àngel de la llar, etc.), la referència velada a la viabilitat de la professionalització (molt més fàcil amb la costura que amb l'escriptura), la condició d'escriptora de Rodoreda —exercida des de *Polèmica* mateix, i també des d'altres àmbits— i determinats girs lingüístics (com l'aclariment que no haurien de sortir de casa, no pas del carrer). La declaració final connota, en aquest sentit i sobre la ironia que impregna el fragment sencer, una comprensió nítida i crítica tant de les dificultats i les limitacions que acompanyaven les noves possibilitats com de la quantitat de temps

¹²³ L'ús de la fórmula concreta amb què s'expressa aquesta idea podria contenir una fina ironia pel fet que «Inter nos» havia estat el títol d'una secció de la pàgina femenina de *La Rambla* (on va aparèixer des de l'1 de febrer fins al 21 de novembre de 1932), però que no anava pas a càrrec d'una redactora, sinó de Carles Soldevila. Rodoreda, havent col·laborat a la publicació, havia de conèixer, per força, l'espai.

necessari perquè aquelles desapareguessin, malgrat les peticions constants de col·laboració femenina en tots els àmbits i a pesar de l'existència d'algunes consecucions específiques. Aquesta comprensió explica, almenys en part (més enllà de l'estratègia cultural general), la recerca d'aquella companyonia entre les dones que escrivien a la qual l'autora va fer referència en presentar el diàleg amb Llucieta Canyà.¹²⁴

A desgrat d'aquesta consciència, el gènere (la condició femenina) no va arribar a ser l'eix vertebrador ni de la posició ni de la producció de Mercè Rodoreda. És un element important, però inclòs en una preocupació literariocultural més global. L'interès per les dones es concreta, significativament, en l'interès per les dones que escrivien o podien escriure novel·la i en especial, doncs, en l'interès pel gènere narratiu. Probablement per això, entre altres coses, en aquells instants (el juny de 1934) va entrevistar Canyà, destacada en el camp de la prosa però, com a mínim encara, no dedicada a la modalitat creativa en qüestió.¹²⁵ La resta de converses fan evident aquest centre d'interès, perquè, a banda del clar model general que Jordana representava, Juan Arbó, Llor, Vernet, Roig, Soldevila i Maseras (i, per tant, la proporció més elevada de les personalitats entrevistades) constituïen alguns dels noms principals de la novel·lística catalana del període.

La formulació d'aquest aspecte en les converses insinua l'emplaçament públic de Rodoreda respecte de les circumstàncies del gènere novel·lístic, a Catalunya i en els anys trenta, mitjançant diferents components: la lectura immediata de novetats com *Final i preludi*; l'admiració i la valoració declarades envers *Terres de l'Ebre*, *Laura a la ciutat dels sants* i *Una mena d'amor*; les inquisicions i comentaris sobre obres específiques, com *Vida privada*, *La noia de bronze*, la trilogia narrativa de Carles Soldevila o *Edmon*, i, a propòsit d'aquesta, sobre la situació de la novel·la autòctona en el seu moment d'aparició; la interrogació recurrent sobre els procediments narratius dels autors i sobre les fonts del seu material ficcional, i el seguiment dels debats i de les vicissituds del Premi Joan Crexells. Un altre dels blocs de col·laboracions claristes de l'autora, el de les ressenyes, complementa els entrevius, n'amplia el sentit des d'aquesta perspectiva i aporta una visió molt clara de fins a quin punt el gènere fou nuclear en l'activitat i en les preocupacions rodoredianes.

¹²⁴ V. II.3.4.2.1, on es reproduïx la citació específica.

¹²⁵ V. I.3.2.5.1 i II.1.

3.1.3. La crítica literària

La primera ressenya de les dues que Mercè Rodoreda va signar a *Clarisme* amb el seu nom (amb les inicials M. R. G., perfectament identificables) pren com a objecte de comentari *Joana Mas*, d'Anna Murià. L'obra constituïa l'excusa de la redactora per definir-se amb relació a la polèmica concreta i recent entorn de la novel·la (a la qual ja havia fet referència en l'entrevista a Agustí Esclasans una setmana abans):

Hem seguit amb força d'interès, l'enrenou aixecat al voltant de les declaracions antinovel·lístiques de Josep Pla i de Manuel Brunet. Les seves guitzes contra la novel·la, cal agrair-les. Convindria que, ben sovint, senyors Brunet i senyors Pla, espetessin uns quants mots amb bona intenció mal intencionats, i que uns quants senyors Rafael Tasis i Marca, amb bona intenció ben intencionada, lliuessin als directors i, aquests, a les linotips, articles conscients com a bona arma defensiva d'aquesta nostra novel·la catalana. Cal esbandir el desinterès del públic i, com més es parli de novel·la, en bé uns, en contra els altres, més s'accentuarà l'interès.

Ens calen novel·les. Sí, senyor Rafael Tasis i Marca. (N'esperem una de vostra; no n'hi ha prou amb els *Vint anys*). I, com vós tan encertadament dieu, de totes menes. Excel·lents i mediocres. No és ara l'hora d'un Proust. —Que potser no tindrem.— Però que, si sortia, no dubtem que el gran públic no el llegiria. I, en el moment actual, el que ens cal és que es llegeixi, i en català.¹²⁶

La remissió directa a l'article publicat per Rafael Tasis a *La Publicitat* feia unes tres setmanes,¹²⁷ al costat de l'explicitació del seguiment de la nova discussió sobre el gènere, demostren una atenció constant, per part de l'escriptora, a l'actualitat literariocultural, i específicament a la novel·lística; i no només en sentit passiu, sinó també actiu. El text és clau, de fet, per dilucidar la posició literària de Rodoreda i per comprendre la seva opció primordial per la modalitat narrativa per excel·lència en l'etapa de preguerra.

El benefici del debat, segons ella, es trobava sobretot a suscitar l'interès del públic per la novel·la catalana —i sobretot les ganes de llegir-ne— alhora que se n'estimulava la producció. El convenciment que la normalitat cultural passava per l'existència del gènere en el màxim grau de diversitat, més que per resultats de gran

¹²⁶ M. R. G. [Mercè Rodoreda], «*Joana Mas*, per Anna Murià», *CL*, n. 6 (25-XI-1933), 2. Per a una ubicació general i sumària del text en el seu context amb relació a l'activitat novel·lística de Murià en el període, v. Real 1998c: 49.

qualitat però isolats, partia d'una consciència integral que prioritzava el conjunt per damunt de la singularitat. Això explica les demandes que l'escriptora adreçava, en aquest sentit, a Tasis, Brunet i Pla, i emmarca la seva valoració de l'obra de Murià: «Hem d'agrair, doncs, que hi hagi valents que escriguin novel·les, i entre aquests hi comptem Anna Murià».¹²⁸ En aquesta apreciació, Rodoreda introduïa també un aspecte significatiu: la contribució narrativa de les dones, a les quals feia extensiva, en especial, la interpel·lació a la creació novel·lística. N'és el factor justificatiu bàsic la preocupació genèrica concreta per la pobresa quantitativa dels productes narratius femenins —una peça altament efectiva en el mercat arreu d'Europa.¹²⁹

Mercè Rodoreda va assumir activament aquest buit i es va posar personalment a la feina en una doble direcció: un cert seguiment de l'obra de les autores, amb l'impuls consegüent (estès a alguns àmbits fora del seu control estrictament directe), i l'escriptura de novel·les. Però si en la primera tasca va valorar sobretot el “què”, com la ressenya de *Joana Mas* demostra, en la segona es detecta una clara inquietud pel “com” que té a veure amb una concepció determinada del que hauria de ser el gènere —o més ben dit, del que no podia ser, malgrat la convicció relativa a les necessitats de la normalitat cultural—. Els termes apreciatius de l'obra de Murià resulten rellevants amb referència a aquesta darrera afirmació: dignitat d'escriptura, facilitat lectora, manca d'ornamentació, netedat i claredat estilístiques i òptima construcció de caràcters. El rebuig implícit de la incorrecció lingüística, de la complicació sobrera, del decorativisme superflu, de l'obscuritat difícil i de la mala articulació dels personatges apunta vers el refús d'una narrativa mal escrita i amb pretensions frustrades de transcendentalitat (*indigna* seria la paraula clau) que, des del posicionament rodoredià, no feia cap bé al panorama de les lletres catalanes.

La mena de novel·la que volia fer Rodoreda és la raó del fet que, tot i dedicar una atenció evident a la novel·lística de les escriptores coetànies, no hi acabés de concedir mai una importància central. Si la va seguir, fou perquè es va sumar estratègicament al moviment d'impuls de la literatura femenina des de la seva consciència literariocultural i

¹²⁷ V. II.3.4.1. La referència concreta és a Rafael Tasis i Marca, «La misèria del llibre català. Ens calen moltes novel·les catalanes», *LP*, 2-XI-1933.

¹²⁸ M. R. G. [Mercè Rodoreda], art. cit.; l'esment de la valentia, amb relació als plantejaments rodoredians de *Polèmica*, no és pas menystenible.

¹²⁹ Per al fragment del text on això resulta evident, v. II.3.4.1.

sociopolítica (tant general, amb relació al públic, com específicament genèrica, relativa a aquella companyonia a la qual faria referència més endavant, en l'entrevista a Canyà).¹³⁰ I, també, perquè la condició de la dona, en aquells anys, constituïa un valor de modernitat necessari al qual no era aliena, una carta a jugar que li proporcionava un espai en el mapa intel·lectual —un espai significatiu dels canvis políticsocials que s'estaven produint i que ella, lògicament, vindicava—. Ho prova la circumstància que la primera ressenya que va firmar amb el seu nom se centrés en la novel·la d'una dona i que, quan Murià va publicar el seu segon llibre, el recensionés igualment; això sí, sense les concessions, significativament, que la complicitat genèrica podria haver implicat.

Signada M. R., la ressenya de *La revolució moral* és una dura crítica als plantejaments teòrics de la seva autora i a la manera en què es formulaven, malgrat les òptimes intencions que s'hi reconeixien al darrere. En les solucions proposades per a la resolució del problema sexual, «Anna Murià, plena de bons intents, inconscientment es llança, en un capbussó arriscadíssim, de cap al desgavell» i, pitjor encara, «parla amb un to, dintre el que potser creu realisme, absolutament sentimental».¹³¹ Segons Rodoreda, calia afrontar la qüestió amb coneixement de causa, amb la preparació necessària i amb «el suport, com a base principal, essencial i primordial, de seny, de cultura, de dignitat i de responsabilitat», uns elements amb els quals l'opuscle, a criteri seu, no comptava.

Les consideracions de la redactora de *Clarisme* desclouen dos aspectes essencials de la seva actitud literariocultural, social i política. En primer lloc, destaca una afirmació contundent sobre com calia situar-se davant del sentimentalisme: «No neguem que tots ho som, i que ens és grat d'ésser-ho; però el sentimentalisme ha d'ésser ben disciplinat i ben dosificat». La voluntat explícita de dominar i controlar els excessos emotius apunta en la direcció d'un dels problemes bàsics que Rodoreda detectava en la producció de les seves contemporànies (i contemporanis), i del qual va intentar fugir per la via combinada de la reflexió lingüística i genèrica (en el sentit literari), de l'humor i de la paròdia. En segon lloc, l'ambició artística que s'ha anat constatant —i que el primer aspecte corrobora— contrasta, o millor dit, enllaça coherentment, amb la modèstia (per bé que relativa) de la seva consciència d'especialització efectiva, és a dir, del convenciment que

¹³⁰ V. II.3.4.2.1.

¹³¹ M. R. [Mercè Rodoreda], «*La revolució moral* - Anna Murià», *CL*, n. 30 (12-V-1934), 4; mentre no s'indiqui el contrari, hi pertanyen també les citacions que segueixen.

l'únic terreny on podia dir alguna cosa, on tenia una mínima competència, era el terreny de la cultura i, sobretot, de la literatura:

No, Anna Murià, no creiem encertat el camí; jo, particularment, no em sento ni dotada, ni inclinada, a endegar res; no entenc en Codis ni en legislacions, però no desconeixem *Luba* ni desconeixem l'estimada de Raskólnikof, de *Crim i càstig*, ni tantes d'heroïnes dignificades en la indignitat; és vell i amanyogat el cas de l'adúltera i el to sentencios de "qui estigui lliure de pecat que tiri la primera pedra"; creiem tenir ben vivent el sentit de la pietat.

Anna Murià, abans de llançar-se pels viaranys complicats i relliscosos del bon conseller, hauria d'haver pensat en allò que ella diu a la pàg. 21 del seu llibre revolucionari: "Amb la fantasia, molts han donat solucions. Amb els factors reals a la mà, qui és capaç de donar-ne?".

La referència al desencert del camí, la contraposició dels coneixements literaris a la ignorància legal (una ignorància, en aquest text, literal i seriosa) i l'extracció d'una citació en què Murià afirmava les possibilitats de la ficció *versus* les dificultats de la realitat insinuen l'advertència velada que val més concentrar-se en l'ofici propi que no pas embrancar-se en fangars que són competència d'altres professionals.¹³² Breu: de la problemàtica sociopolítica, que se'n cuidés qui se n'hagués de cuidar i que ho fes com tocava; qui s'ocupés de la literatura, se n'havia d'ocupar amb el grau corresponent «de seny, de cultura, de dignitat i de responsabilitat». Això és el que provava de fer ella, precisament, des de la plataforma de què disposava en aquella subetapa. Els quatre textos firmats que resten per comentar del període de *Clarisme* acaben de ratificar-ho.

3.1.4. Altres textos firmats: conte, biografia musical, comentari polític i cinema

És des de la perspectiva d'aquesta consciència, juntament amb l'objectiu simultani de professionalitat literariocultural —si no de professionalització—, que es comprenen la diversitat d'interessos artístics de Mercè Rodoreda i el seu esforç per trobar, en el camp específic de la narrativa, una veu literària efectiva en les seves intencions i, doncs, de la màxima qualitat creativa. Tot plegat va derivar, en la preguerra, en l'exercici plural de gèneres, registres i fórmules d'escriptura i en el tractament de temes que, d'entrada, podrien semblar no tenir connexió. La circumstància afecta la totalitat de la seva producció del temps de la República, i resulta evident en els casos del

¹³² En aquest punt, hi ha una similitud general amb el cas de Lewi (v. II.2.4.1).

conte, de l'article sobre Chopin i George Sand, del comentari politicocultural sobre *Revista de Catalunya* i del text sobre cinema que l'autora va publicar en el periòdic de joventut.

3.1.4.1. «Una nit...», el primer relat breu

«Una nit...», que sortia a *Clarisme* firmat amb nom complet el 30 de desembre de 1933 (i, per tant, més o menys un any després de *Sóc una dona honrada?*), és la primera narració curta coneguda de l'escriptora.¹³³ I l'única seva que conté el setmanari; el fet que, a pesar de disposar d'aquesta plataforma periodística i col·laborar-hi durant vuit mesos, només hi escrivís aquest conte resulta indicatiu de l'elecció literària de Rodoreda. La prioritització de la novel·lística configura un compromís individual que revela els seus interessos personals, el seu sentit de col·lectivitat i la seva lucidesa en la percepció de les exigències —de les qüestions candents— del moment i de les possibilitats que el gènere li oferia amb relació a la vocació literària. Tanmateix, la narrativa breu, per les seves característiques, representava un camp de proves, constituïa un gènere valorat i amb una sòlida tradició, oferia una viabilitat pràctica i admetia uns èxits públics —per la via dels premis, per exemple— que també en van potenciar el conreu.¹³⁴ Significativament, però, l'autora no s'hi dedicaria de debò, en sentit quantitatiu, fins l'any anterior a l'esclat de la guerra, quan ja havia publicat tres novel·les i havia definit molt més la línia de treball que li interessava; i es decantaria sobretot pel conte infantil.¹³⁵

¹³³ Mercè Rodoreda, «Una nit...», *CL*, n. 11 (30-XII-1933), 2; inclòs a Arnau (ed.) 1999. Ni la bibliografia recent ni els buidatges de premsa que he dut a terme no contradiuen l'afirmació, tot i que una referència de C. A. Jordana en l'entrevista que l'escriptora li va fer insinua que havia publicat un altre relat; després de preguntar-li si era "Hari-Hara", i davant la resposta negativa d'ella, el crític deia: «—No sé... l'estil aquell i l'estil d'un cert llibre, i d'un cert conte...» (Mercè Rodoreda, «Ganes de parlar amb C. A. Jordana», art. cit.). Atès que l'entrevista és la primera de totes, i que per tant ha de ser anterior a l'11 de novembre de 1933 (data de l'exemplar on va sortir la dedicada a Sebastià Juan Arbó), aquest «cert conte» hauria d'haver aparegut a la premsa abans d'aquest dia, i «Una nit...» no ho féu fins al desembre. Caldria un nou buidatge dels periòdics de l'època, exhaustiu i que tingués en compte totes les noves dades sobre Rodoreda, per saber si, efectivament, va donar a conèixer alguna narració amb anterioritat.

¹³⁴ V. Arnau 1999: 8.

¹³⁵ Del total de vint relats curts que va donar a conèixer al públic des que va començar a escriure fins al juliol de 1936, setze són per a infants, i només «Una nit...» va aparèixer abans de 1935. No dispenso d'informació sobre les dates de redacció del corpus i, per tant, podria ser que Rodoreda tingués escrits

A «Una nit...», un narrador en tercera persona explica el passeig nocturn per Barcelona d'un xicot de vint-i-cinc anys després de descobrir que la seva mare ha estat l'amant d'un amic de la casa.¹³⁶ La descripció de la ciutat i la trobada amb una prostituta, que s'endú el noi a la seva cambra, es combinen amb el teixit de pensaments i sensacions del protagonista, autèntic centre d'interès de la narració. Dues parts clarament diferenciades la divideixen: en la primera, el personatge camina, reflexiona sol sobre el descobriment recent i conclou la impossibilitat de perdonar; en la segona, l'encontre amb la noia del carrer, trista i desgraciada, activa un ordre diferent d'emocions i elucubracions que es tanquen amb la compassió, la tendresa i la comprensió en un final no pas exempt de lliçó moral manifesta.

La modalitat psicològica definitòria del text, determinada pel caràcter nuclear de l'estat d'ànim i dels sentiments del xicot, es concreta en la indefinició temporal que marca el títol i que el relat manté, amb l'especificació única que es tracta d'una nit freda de revetlla. L'opció genèrica (el conte psicològic), la temàtica (essencialment moral mitjançant la presència de la qüestió sexual), els recursos tècnics (els manlleus del cinema, l'ús d'una veu narrativa omniscient amb focalització interna en l'ens principal, la poèticitat estilística, la concentració temporal, etc.) i la ubicació de la història (la localització barcelonina) delaten la seva profunda imbricació en el context cultural del període. El producte resultant, considerat paral·lelament a *Sóc una dona honrada?* i a la resta d'escrits que Rodoreda va publicar en aquells instants, mostra la manera com l'autora estava buscant solucions als problemes de la narració i com, de moment, encara s'estavellava en l'intent, sobretot quan prescindia de l'humor i de la paròdia.¹³⁷

La voluntat de visualitzar l'interior del protagonista cau en una expressió pomposa, determinada sobretot per la puntuació —sovint abrupta— i per la selecció

alguns d'aquests textos amb anterioritat; el fet que el maig de 1934 guanyés un premi amb «La sireneta i el delfí» podria apuntar en aquesta direcció, però l'edició d'*Un dia de la vida d'un home* la tardor de 1934 i el buit d'activitat entre aquell moment i l'estiu de l'any següent —quan l'escriptora, com es veurà, va iniciar un accelerat ritme de publicació— fan pensar que l'elaboració dels relats correspon a aquest darrer període. Per a tots aquests aspectes, els factors pertinents per comprendre el conreu del conte en la mesura que Rodoreda el va practicar, la manera com ho féu i els referents que hi ha al darrere, v. III.4.1.

¹³⁶ Les úniques consideracions que existeixen sobre aquest text són molt sumàries, i o bé es limiten a la parafrasi rudimentària o bé desenfocuen el sentit de la narració des de la projecció d'una determinada lectura de l'obra rodorediana posterior (v. respectivament Cortés 1998: 304-305 i Arnau 1999: 9).

¹³⁷ V. Campillo 1998b: 326-328.

lèxica, i en una explicitació constant (defectuosa per excessiva, superposada i externalitzadora, definitivament artificiosa sense intenció de ser-ho i, en conseqüència, inversemblant) que contrasten relativament amb la major efectivitat del format cinematogràfic del quadre inicial (fàcilment transformable en la primera escena d'una pel·lícula) i de la literaturització successiva dels espais i de l'ambient de l'urbs:

Ha sortit al carrer. La nit és clara. Ni un alè d'aire no mou els baladres, que, batxillers, s'aboquen damunt la paret d'enfront. Xucla, voluptuós, les acaballes de la cigarreta. Camina pausat i els ulls se li aturen un breu instant en els cercles de fum que, en enlairar-se, s'esgarrien. Ha marxat el darrer autobús. Prendrà el tramvia? No. Anirà tot passejant.

Té vint-i-cinc anys. Es troba al començament de la segona època de la seva joventut. Duu una mica d'amargor al cor, junt amb un sentiment de rebel·lió que, a estones, a ell mateix el fa insuportable. És freda la nit. Nit de revetlla. De divertiment. D'alegria no pas sana. Necessitat de sentir-se alegre, de creure en una felicitat que, al llarg del camí, es va perdent. També, avui, li cal, com als altres, sentir-se feliç. No pot. Lluita amb ell, amb els seus pensaments, amb els seus sentiments... ha ultrapassat ja la ratlla divisòria del voler i ha entrat a la de la conformació. Duu el pes feixuc del desengany. Té, davant dels ulls, ben nua, la realitat. Llença la cigarreta. Vet-ací que sense saber on anar és al carrer: carrer solitari, ple d'ombres, trencat el silenci pel cantussejar d'un gall, tornaveu llunyà que es perd cel amunt.

[...] Esquinça el repòs del carrer el dring de campanes d'un campanar veí. La mare! Tenia suau el mirar i tot un deix de tristor quan creia que no s'adonaven d'ella... Avui, la revelació ha estat cruel. Per inesperada, per incompreensible. Carrer avall, amb la companyia de les passes que ressonen, clares, damunt dels rajols, el pensar en aquell home, li és una obsessió.

[...] Es tira amunt el coll de l'abric. Fa fred. Comença a baixar un aire fi que gela els ossos. Passa gent indiferent pel seu costat: gent trafegosa, adalerada... per què? què mena a viure? Als pobres sense casa, als que han perdut la fe, als indiferents, als que s'han cobert de llot, quina esperança desconeguda els lleva la coneixença de llur dissort?...

La referència a l'autor de la *Divina Comèdia* que apareix tot seguit, indicadora del fet que Rodoreda sempre feia literatura tenint present la tradició cultural (i, en els anys trenta, desplegant-ne obertament el coneixement), vehicula el primer esforç de superació del rebuig envers la mare per part del personatge; però «la dissortada fi dels amors de les dues ànimes que compadí Dant», la pietat pel seu final tràgic, no resulta transposable al cas matern perquè s'imposen «els sospirs, els deliris de sensualitat, les follies en la foscor de la cambra».¹³⁸ La complexitat de la vida, personificada en la prostituta i canalitzada mitjançant el pes del record positiu de la infantesa, de la puresa, és la que proporciona les claus del canvi de posició del protagonista; un canvi de posició

¹³⁸ Convé retenir la referència literària, perquè reapareix en textos posteriors amb tot un altre tractament.

que resulta forçat, pseudotranscendental i edulcorat en la seva construcció, entre altres coses perquè exclou el sexe i posa en joc una imatgeria i uns tòpics, especialment la dicotomia amor-maternitat-positivitat / passió-sexualitat-negativitat, que remetien a la literatura rosa:

[...] El contraria de veure reflexada la seva imatge. La seva joventut, que avui acaba de morir. El coneixement de la vida que potser no coneix prou i tan enutjosa li és. El record de quan era petit, tota la puresa del record ha vingut a raure a la cambra d'una pobra dona que, ara, s'oferirà a ell com si res no donés. Com potser donava la seva... Un respecte trenca el pensament, però el pensament no obeeix. El seu teixir i desteixir no hi ha qui el deturi. El mot surt dels llavis. —Mare... —l'ha dit com quan era petit. Quan sabia pregar davant d'un Crist, amarat el cor de misticisme... S'ha obert la porta. Davant d'aquella noia trista, que també degué viure una infantesa amb contes i besades de mare, se sent el cor com garfit.

S'apropa a ell, temorena del seu silenci, del seu posat. No hi ha res que empleni tant de bondat com els records... l'impuls ha estat d'abraçar-la, de tenir-la als genolls, sense impuresa que trenqui l'encís d'un recer abscondit de dolçor... Criatura!

Galta contra galta, mentre la mà d'ella s'atura als cabells, mentre una sensació d'amor el volta, li cal menysprear-se per haver volgut, en descobrir-ho, maleir allò que ningú no pot jutjar.

La simplicitat reduccionista del tractament del tema, la sublimació de la maternitat i la verbalització d'aspectes que, en el fons, expressen ben poca cosa a causa de la ineficàcia de l'efecte converteixen la narració en una provatura fallida que, tanmateix, conté uns components que ressorgiran, formulats d'una altra manera, en narracions posteriors.

3.1.4.2. La resta d'articles

La singularitat genèrica d'«Una nit...» dins del conjunt de col·laboracions claristes de Rodoreda afecta igualment «Frederic Chopin - George Sand», signat M. R.¹³⁹ Centrat sobretot en la vida del músic polonès, l'article esbossa la importància de la seva relació amb l'escriptora francesa («l'escriptora genial») i inaugura el tractament de qüestions musicals, en clau de biografia de compositors, a *Clarisme*. Rodoreda no es va

¹³⁹ M. R. [Mercè Rodoreda], «Frederic Chopin - George Sand», *CL*, n. 16 (3-II-1934), 1; sota l'encapçalament «Notes biogràfiques».

ocupar de les següents, que a més no van tenir massa continuïtat en el periòdic.¹⁴⁰ Però dues coses proven que la música, com a manifestació artísticocultural que és, esdevé un camp que li interessa: l'entrevista que va fer a Apelles Mestres un mes després i, en especial, una referència continguda en el comentari politicocultural aparegut en el mateix número.

La consciència diàfana de la funció dels intel·lectuals, i en concret de la importància equiparable i complementària de l'esfera de la cultura a la de l'àmbit sociopolític —per bé que diferenciada quant a actuacions pràctiques— (una consciència que delaten les dues ressenyes dels llibres d'Anna Murià), constitueix la base de l'article titulat «*Revista de Catalunya*».¹⁴¹ Articulat com a resposta a un editorial de *La Noche*, contrari a la recent iniciativa del conseller de Cultura de «crear una situació decorosa al nostre teatre català i, ensems, subvencionar una revista literària», Rodoreda en va dedicar la primera part a analitzar el projecte:

Catalunya compta ja, per bé que en nombre reduït, amb unes quantes publicacions que l'honoren: *D'ací i d'allà*, *Art*, *Mirador*, i, com a periòdic humorístic, *El Be Negre*, s'enduu el palmo. Té, encara, ultra els noms esmentats, *La Revista*, de López-Picó, símbol de voluntat i podem enorgullir-nos d'una de les millors editores catalanes: "Proa". Ben pensat, però, potser més que la revista ens convé el teatre. Ara, que si tot és possible, millor. *Els graus de cultura d'un país els demostrin i els mostren, la música, les lletres, el teatre, etc.*

Ací, que en plena dictadura ens hem trobat amb un bon rengle de teatres que conjuntament han actuat en català, hem de mirar amb paciència que ens facin *El divino impaciente*, que no comprenem què l'impacienta, ja que cap mal no li han fet. Els senyors que, amb constància admirable, han emplenat nit darrera nit el teatre del carrer de l'Hospital poden anar a missa, poden confessar, poden rebre nets i purs l'absolució sempre que els convingui i, àdhuc, poden pregar per l'ànima de llurs avantpassats, que Déu potser ha escombrat de la seva gloriosa vora.

Tornant al que vull; no sé si exposaré un parer excessivament personal —més m'estimaria que no ho fos— i des del meu punt de vista *crec convenientíssim que si a baix no es pot trobar cap solució, aquesta ens vingui de dalt*. Els qui ens interessem per les nostres coses hem rebut amb goig vistent la nova d'aquesta normalització que la nostra Autonomia requereix. Al capdavant, tindrem teatre català!

Ja he dit abans que, potser, ens convenia més aquest que no la revista, perquè, encara que poques, les que tenim, valen. Tanmateix l'anunci o declaració que en aquesta *Revista de Catalunya* podran col·laborar-hi escriptors de totes les tendències, amb el màxim eclecticisme quant a idees —ja que seria una desfeta si

¹⁴⁰ Només s'hi publiquen, amb característiques similars i davall l'epígraf «Ombres del passat», dos articles: Ernest Pérez i Mas, «Vida i amors de Lluís von Beethoven», *CL*, n. 18 (17-II-1934), 1-2, i R. Casas i Parnau, «Mozart, infant», *CL*, n. 22 (17-III-1934), 1. També s'hi relaciona, per la temàtica general i la proximitat cronològica, Esperança Clara, «Els músics i el poble», *CL*, n. 23 (24-III-1934), 3 (encara que no és un text biogràfic, sinó relatiu a la qüestió de l'educació musical).

¹⁴¹ Mercè Rodoreda, «*Revista de Catalunya*», *CL*, n. 16 (3-II-1934), 4.

hom no tenia cura de la màxima qualitat— ho crec un encert, tot i dubtar que les revistes que ja surten refusin col·laboració si aquesta és bona.

Com un papu, treuen el cap les capelletes: un grup de gent que es té molta simpatia contra els qui els inspiren antipatia; no obstant jo he dubtat sempre d'una aberració semblant i crec que quan neix un valor nou, bo, s'imposa i, si no passa de mitjanja, queda arreconat. Les capelletes sobre aquest punt mai no m'han fet gaire efecte pel convenciment que, el qui val, ningú no l'escombra.¹⁴²

Diverses qüestions mereixen atenció en aquest fragment. En primer lloc, la valoració d'algunes plataformes, en la qual resulta significativa la tria. *Mirador* i *El Be Negre* eren els models de *Clarisme*. El caire europeu i l'alt nivell del disseny del magazín *D'Ací i d'Allà*, les característiques i la temàtica d'*Art* i el paper històric de *La Revista* des de 1915, juntament amb el grau de qualitat de totes aquestes tribunes, n'expliquen la selecció. Proa, finalment, era la primera editorial catalana moderna, i la seva tasca, des de 1928, havia donat, ja aleshores, fruits importants (sense oblidar que pocs mesos després s'hi editaria *Un dia de la vida d'un home*, la tercera novel·la de Rodoreda).

En segon lloc, ressalta la visió cultural de l'escriptora. Posada a considerar prioritats, s'adonava que el teatre català (cosa que lliga amb el text sobre *Don Juan Tenorio*) estava en pitjor situació que els periòdics, i creia, per tant, que els havia de passar al davant quant a actuació immediata. L'autora es posicionava clarament, des de l'atac, respecte de l'acollida d'*El divino impaciente*, de José María Pemán, al Teatre Romea, perquè la circumstància que una obra com aquesta, exponent de la ideologia més reaccionària (del feixisme i del catolicisme recalcitrant), i en espanyol, es representés amb tant d'èxit a la Barcelona republicana indicava l'enormitat de la feina a fer.¹⁴³ Per això, a parer de Rodoreda, convenia una política cultural definida, una intervenció institucional que combatés des de dalt els problemes irresolubles des de la base (i la crítica al públic entusiasta de la peça de Pemán és molt significativa des d'aquest punt de vista) en benefici de l'assoliment progressiu de la normalització en tots els àmbits de la vida pública, de l'equiparació gradual de les consecucions culturals a les fites polítiques i socials que, malgrat els innegables fracassos i limitacions, el règim proclamat l'abril de 1931 havia començat a significar. Ara bé, i aquest aspecte és important, «si tot és

¹⁴² *Ibid.*; les cursives són meves. La citació següent correspon a la mateixa referència.

¹⁴³ Jordi Castellanos em va fer remarcar el fet que aquest èxit teatral (una autèntica espina en la cultura catalana dels anys trenta) va escandalitzar els sectors cultes i va fer córrer molta tinta a la premsa. El grau de l'impacte explica que, anys més tard, encara s'hi fes esment (v., per exemple, Fermí de la Calle, «Contestant als "paladins" del teatre català», *Catalunya*, n. 194 (5-X-1937), 7; agraeixo a Francesc Foguet la localització d'aquest article).

possible, millor»: el conjunt de les manifestacions culturals —la música entre altres, i així cal entendre l'article sobre Chopin i George Sand— és allò que «demostra i mostra» el nivell d'una cultura nacional; per això, també, l'escriptora aprovava i defensava el plantejament de *Revista de Catalunya*, unificador en l'acollida de la diversitat ideològica i primador de la qualitat.¹⁴⁴

Finalment, i en relació directa amb aquesta segona qüestió, és remarcable la represa del tema de les capelletes, present des de l'inici de la sèrie d'entrevistes a escriptors tres mesos abans. Es refermava, així, el posicionament personal que prioritzava la col·lectivitat, l'interès cultural general, per damunt dels rèdits individuals o de grup, i s'evidenciava una creença profunda en la superioritat dels valors qualitius respecte de les circumstancialitats.

Dos elements, en resum, destaquen dins de la reflexió rodorediana. D'una banda, el convenciment de la necessitat de treballar per la normalitat cultural (cosa que il·lumina la seva activitat periodística i literària —amb la varietat de registres i de gèneres que la caracteritza— i la seva actitud respecte del gènere novel·lístic tal com s'exposava en la ressenya de *Joana Mas*); de l'altra, la defensa de la màxima qualitat en l'esforç per assolir-la. La contradicció aparent que podria deduir-se'n desapareix si es considera que, en realitat, cap de les dues dimensions no és exclouent: les pretensions qualitatives, més que legítimes, no eliminaven la percepció de les necessitats i de les possibilitats reals d'una cultura com la catalana, en l'estadi de desenvolupament i en la conjuntura política en què es trobava. La segona part del comentari, focalitzada en la crítica a l'editorial de *La Noche*, acaba de fer-ho evident:

Ja ho sabem que hi ha qüestions més grans a resoldre. Ja ho sabem que si no vols passar al regne dels invisibles, primer és el pa que no l'esperit. No ignorem que avui hi ha una gran davallada de catalanisme i que potser la revista no es llegirà i el teatre romandrà buit. Però, ja sap o ja ha pensat l'abrivat editorialista de *La Noche* si de no fer-se allò es faria allò altre? Ja ha meditat que si hom anul·la una iniciativa en sorgirà una altra?

Tenim ja tres anys de República. Però en aquests tres anys, amb aquest traspàs de serveis que tant ha costat de traspassar, què hem guanyat els catalans? Poder cridar *visca Catalunya*? Ja és tot això? No ens cal res més? O és que el digne representant del senyor Pic i Pon està convençut que amb un *Visca Catalunya!* ja no hi palluquem de satisfacció?

Ens cal tenir teatre català. Almenys un. Ens cal com el pa que mengem. Que el pagarà el pobre contribuent que tan rebé defensa la "Cámara de la Propiedad"?

¹⁴⁴ Els dos aspectes eren rellevants, però el primer pren, potser, una significació destacada en el context específic del Bienni Negre.

Potser sí. Però quan els catalans paguem tantes coses que no hauríem de pagar, bé ens podem permetre el luxe de pagar-nos el goig de tenir vot i veu; potser llavors farem més cas del que tenim i donarem més importància al que serà nostre.

[...] Què, val o no val que els catalans tinguem teatre català i una nova revista? O és que hem de passar la vida anant a veure la comèdia, “*Don Méndez debajo de la higuera*”?

La visió crítica de la situació politicosocial s'acompanyava d'una determinada comprensió del paper de la cultura en la seva transformació, que connota tant una concepció concreta del fet cultural com una perfecta consciència del moment històric. L'articulació del projecte nacional, segons Rodoreda, passava, ineludiblement, per l'existència d'una cultura integral, normal; el desplaçament de la contraposició *pa/esperit* en afirmar que el teatre català «ens cal com el pa que mengem» ho il·lustra a bastament.

La mateixa idea de la cultura, sumada a l'afició particular pel setè art i a la seva valoració com a gènere, aporta les claus de comprensió d'«El petit protagonista de *Sor Angèlica*». ¹⁴⁵ Es tracta, en aquest cas, d'un comentari sobre Artur Girelli, l'actor infantil nascut a Catalunya i fill de pares alemanys que rodava la pel·lícula de Francesc Gargallo a Montjuïc. L'autora hi descrivia la personalitat del nen, n'explicava el procés de conversió en estrella cinematogràfica i en detallava les habilitats i el capteniment. Allò que n'apreciava, no pas gratuïtament, eren la facultat de «gran comediant» —amb què «sap entendre-vos quan, amb les llàgrimes als ulls, us diu que no té pares»—, la naturalitat, l'espontaneïtat i la manca d'encarcament, per la qual cosa li profetitzava una carrera reeixida a la pantalla i el recomanava als professionals del ram. Igualment rellevants, per repetides en altres textos (i, per tant, significatives dels plantejaments rodoredians), són dues observacions esparses. La primera, relativa a la situació lingüística del país: «Com és corrent, encara que no natural, parla castellà però comprèn el català». La segona torna a exemplificar la presència recurrent del joc entre *dir* i *pensar* en el discurs de Rodoreda, la qual, en l'apreciació final sobre el talent del noieta, afirmava: «La prova del que dic i penso, en *Sor Angèlica* la tindrem».

La part concentrada en Artur Girelli ocupa només, tanmateix, la segona meitat del text, que va precedida d'una llarga introducció integrada per uns records d'infantesa de l'escriptora; aquests records corroboren i complementen la imatge que s'estava construint en la publicació i desclouen una reflexió significativa sobre l'evocació:

¹⁴⁵ Mercè Rodoreda, «El petit protagonista de *Sor Angèlica*», *CL*, n. 30 (12-V-1934), 3.

Quan jo era petita... (què em mena a parlar d'aquesta gran cosa que, quan ja no ho ets, és ésser petit?). Quan jo era petita, el mot *dolenta* em definia. Tenia un company que, com escau als nois, era un tros de pa: pallanga, babau, innocent i pastanaga. Recordo que jo l'admirava per la gran traça que tenia a saber dur les grans estalactites al nas, sense que l'ornament l'amoïnés. Quan jugàvem agenollats a terra, endegant les figures del pessebre, després de desfer-lo, o bé seguint amb interès vistent la cursa calmosa d'una pacífica panerola, i el sol ens acaronava a pleret, jo esguardava, meravellada, aquelles estalactites, a contrallum transparents i de tonalitats diverses, com el més preciós Arc de Sant Martí, i més meravellada encara, aquell *mntanya amunt*, consirós i emmandrit que les remuntava enlaire fins a fer-les desaparèixer, uns breus moments, al lloc que els pertocava, després d'emetre un lleu ronc.

Recordo que jo tenia com a objecte preat una gran maça de matar jueus, de tamany doble al que acostumen de tenir. Cada vegada que ell em feia enfadar pel fet terrible de no obeir les meves ordres, li clavava un gran cop de maça al cap i el xicot sortia de casa meva disparat com un coet i bramant com un pollí. Al cap d'una estona, però, tornava amb un gran bony allà on els cabells li feien remolí, més dòcil que mai; a la porta deia, com si el crim l'hagués comès ell: "Em deixes entrar a jugar?"

Al jardí hi havia una figuera. Una figuera que poc sabia, quan hi estàvem enfilats, què era en realitat. Era vaixell, era cavall, era fortí, era avió, era dirigible, era autor de carreres, era trapezi de circ, era... era allò que Werther deia pensant en Carlota: "davant seu sóc molt, perquè sóc tot el que ésser puc". I la figuera per a nosaltres, criatures àvides de follia, era tot, i àdhuc més, del que ésser podia.

Ara, ja fa anys que sóc gran i voldria poder evocar totes les sensacions i els records de quan no ho era, i m'és plaent, de tant en tant, de jugar —o creure que jugo— amb criatures, com més menudes millor.

Quan tens el cap atabalat de mal corregir el que escrius, i els ulls plens de faltes, que ja no saps distingir l'accent agut del greu, o t'has excessivament emocionat llegint un gran llibre, no hi ha res de tan agradable, ni tan bo, com sortir al jardí i admirar-te, bo i escoltant els *manois!* de les criatures, d'aquell magnífic cuc de terra que la darrera pluja ha fet eixir i que, amanit amb sal, es cargola com un boig, o de la rosa que s'ha badat tot d'una, o del vol de la primera oreneta, o de l'escampadissa de pètals que, en sotragar el cirerer, a terra ha caigut.¹⁴⁶

La pregunta que Rodoreda incloïa al principi, entre parèntesis, queda només parcialment contestada de manera explícita, però es proporcionaven tots els paràmetres d'una resposta en què, entre altres coses, s'inverteix el tòpic vital de la infantesa com a paradís perdut tot afirmant-lo des d'un punt de vista literari. L'interès de parlar de quan hom és petit es troba, essencialment, en les possibilitats de fabulació que representa aquesta etapa de l'existència i que, segons es desprèn del text, són diverses.

Primerament, si ser infant només esdevé una gran cosa quan ja no se n'és, això implica que solament amb el temps i l'experiència s'adquireix consciència de la dimensió positiva d'aquesta edat (una dimensió inexistente mentre s'experimenta); o, millor encara, aquesta dimensió només és possible d'abastar quan es re-crea des de la distància. El relat que Rodoreda feia de la relació amb el seu company de jocs, així, convertia un nen brut i

¹⁴⁶ *Ibid.*

insuls en un personatge "literari", i una amistat infantil corrent, marcada per la desigualtat i la crueltat, en una història innocent, divertida i interessant.

En segon lloc, la capacitat imaginativa dels nens transforma la materialitat de les coses, la subjectivitza i la ficcionalitza fins a canviar-la mitjançant una manera de mirar —els ulls de la fantasia (i la metamorfosi de la figuera, responsabilitat de la petita Mercè i del seu amic, ho exemplifica clarament)— que, amb els anys, es va perdent per imposició de l'"objectivitat", d'una percepció suposadament "realista"; recuperar les sensacions i els records de la infantesa i tornar a jugar (o si més no intentar-ho) esdevé, doncs, una estratègia per reconquerir el reialme perdut de la fàula. En el text això es duia a terme, tanmateix, des de l'edat adulta, i per aquest motiu n'apareixien els filtres, les marques de la distància: l'humor, la metàfora, l'exageració, la poetització (la idealització), la referenciació en la tradició literària, etc.; la literatura, en definitiva.

Finalment, l'absoluta fascinació de la infància pel món i la violència (innocent) a què el sotmeten —il·lustrada en la tortura del cuc o en el sacseig del cirerer— retornen l'escriptor al lloc que li pertoca després d'un excés de somiar truites (i no faig servir casualment l'expressió, el sentit de la qual remet tant a *Sóc una dona honrada?* com a «La truita», un dels contes infantils que Rodoreda va publicar a *La Publicitat* el 1936). La submersió completa en l'escriptura o en la lectura i els efectes negatius que això té —el cansament per una correcció continuada o per una emoció desproporcionada— es neutralitzen, d'aquesta manera, amb la tornada a l'entorn real, a aquella «gran felicitat de les petites coses» que Rodoreda vindicava en un dels seus primers textos periodístics.

Parlar de la infantesa tenia, encara, dues motivacions —literàries— més: l'interès per la psicologia i la vertebració d'una determinada imatge. La importància del període inicial de la vida en la definició de la personalitat, d'una banda, i la funció de la memòria i del record en la narrativa psicològica, de l'altra, són aspectes prou coneguts. El primer vehicula aquí, implícitament, la segona motivació, ja que la imatge d'*enfant terrible* i persona "desastrosa" que l'autora es va anar construint en els textos que contenien una dosi més o menys considerable d'humor quedava refermada amb els seus antecedents infantils.¹⁴⁷ Si ja de petita Rodoreda era "dolenta", sembla lògic que de gran ho continués

¹⁴⁷ Uns antecedents en què l'escriptora va insistir al llarg de la seva vida: en l'entrevista que li féu Joaquín Soler Serrano per al programa *A Fondo*, per exemple, va explicar l'anècdota del veïnet com a mostra de la seva vida de barri i de la seva dolenteria (v. Soler [1980] [video]); en dos articles a *Serra*