

**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

clar amb la literatura anglosaxona i amb l'obra de C. A. Jordana, en concret amb *El collar de la Núria* (1927). *Crim* desplegava una sèrie de mecanismes i procediments que s'havien posat en pràctica en textos anteriors, però extremava la pràctica de la paròdia en una direcció que, més que cap a la recerca d'una veu literària pròpia (que havia de trobar una primera realització efectiva en l'encara inèdita *Aloma*), apunta vers el panorama general de la nostra cultura i els debats que hi van tenir lloc.

4.2.1. El debat entorn del subgènere

Quan el novembre de 1933, amb la ressenya de *Joana Mas*, va prendre posició pública en la discussió sobre el gènere novel·lístic, Mercè Rodoreda feia referència, entre altres articles, a la rèplica de Rafael Tasis a Manuel Brunet.⁴⁵⁴ Davant l'atac a la novel·la del comentarista de *La Veu*, justificat en la defensa d'altres modalitats escrites, el col·laborador de *La Publicitat* va afirmar que la particularitat de la situació catalana (per a l'acotació de la qual esmentava que en el darrer any no s'arribaria a les vint-i-cinc novel·les publicades, i que només en casos excepcionals les xifres de vendes assolien els dos mil exemplars) impossibilitava el rebuig de l'única fórmula que podia guanyar el públic per a l'edició del país. Segons Tasis, la gent abandonaria completament la lectura si se'ls recomanava prescindir de la novel·la, el sol mitjà a l'abast —tot i que no pas en mostres de primera línia, com la significada per un Proust— per operar damunt la massa d'analfabets de segon grau existent a Catalunya (damunt la gran quantitat de persones que mai no llegien). Per a ell, a més, calia valorar l'esforç que suposava escriure'n en català —un aspecte que subjeia en el Premi Joan Crexells, el qual considerava eficaç contràriament a Brunet—. El crític assegurava que, mentre arreu hi havia narrativa d'extensió i cada vegada se'n publicava més, a casa nostra el gènere atemorïa pel treball que implicava; a parer seu, calia superar aquesta prevenció per «guanyar per a les lletres catalanes aquesta massa enorme de lectors distrets i allunyats del llibre, sense el contacte de la qual és impossible la vida de les edicions catalanes. I això només ho podem obtenir amb novel·les, i amb novel·les per a tots els gustos».

⁴⁵⁴ Es tractava de Rafael Tasis i Marca, «La misèria del llibre català. Ens calen moltes novel·les catalanes», *LP*, 2-XI-1933, a què pertanyen les citacions següents. Per a la polèmica, v. II.3.4.1

Dins del magma quantitatiu i de la diversitat qualitativa que reclamava, al costat de les «novel·les bones i novel·les mediocres» o de les «novel·les sentimentals, novel·les de distracció i novel·les de categoria», Tasis anotava precisament les «novel·les policíiques», les quals van ser, en aquells mateixos anys, un dels objectes de debat directament relacionats amb les polèmiques literàries. Els factors que en van determinar la discussió específica són diversos; en termes generals, l'auge de producció i consum experimentat pel subgènere a l'Europa d'entreguerres, el grau de professionalització (els guanys econòmics) que garantia als autors que n'obtenien més èxits, la combinació d'entreteniment i qualitat que s'hi aconseguia en una literatura com l'anglosaxona i, finalment, els subproductes pseudoliteraris i altament perniciosos en què derivava en algunes mans. A les consideracions sobre aquests aspectes s'afegien, en estreta relació amb la situació concreta de la cultura catalana, tres elements fonamentals: la qüestió del públic, la tendència majoritària de la producció autòctona i, enllaçat amb totes dues, un cert canvi d'actitud envers aquesta novel·lística per part de la crítica.

La tardor de 1932, amb motiu de la mort, uns mesos abans, d'Edgar Wallace («el més popular, sens dubte, dels novel·listes contemporanis de parla anglesa»),⁴⁵⁵ Ramon Esquerra havia asseverat l'injust biaix dels comentaris que la premsa havia dedicat a l'escriptor tot aportant una interessant reflexió:

[...] Generalment, constituïren la seva necrologia l'enumeració dels milions que deixava —xifra força considerable, certament— i una nota admirativa per l'abundor de la seva producció. En canvi, de la qualitat literària de l'obra no en parlà gairebé ningú. I en bona fe que no s'ho mereixia.

Els crítics dels països llatins, avesats a considerar la novel·la detectivesca com un gènere inferior, acostumen a mirar amb menyspreu totes les obres d'aquesta mena, sense preocupar-se de distingir i confonent encara les *Aventures de Nick Carter* o el *Rocambole* amb les novel·les més modernes del gènere detectivesc. Per això no s'han fet càrrec encara de l'enorme progrés literari d'aquesta mena de novel·les. Amb els anys han guanyat en qualitat i avui dia bona part d'elles tenen un valor, quant a tècnica novel·lística i estil, que astoraria tots els que no coneixen exemplars posteriors a les aventures de Sherlock Holmes, que llegiren en els dies de la seva adolescència.

Aquest progrés literari del gènere es deu a la generació de novel·listes anglosaxons que el cultiven ara, generació que podria ésser anomenada de post-guerra: Fletcher, J. S. Van Dine, Earl Derr Riggers, E. Phillips Oppenheim, i sobretot Edgar Wallace.

[...] Ningú, abans de Wallace, no havia arribat a donar a la novel·la detectivesca —aquesta epopeia del nostre temps, única que rivalitza amb el cinema— un interès i una qualitat literària com ell li donà.⁴⁵⁶

⁴⁵⁵ Ramon Esquerra, «Edgar Wallace», *MI*, n. 191 (29-IX-1932), 6.

⁴⁵⁶ *Ibid.*

El prejudici davant de la narrativa policíaca era certament sòlid al nostre país, i responia, d'una banda, a la identificació immediata de quantitat, popularitat i mala qualitat, i, de l'altra, al rebuig de les versions més truculentes del gènere a causa de l'explotació de la morbositat humana i dels seus efectes.⁴⁵⁷ Sense negar la base de realitat que podien tenir aquestes prevencions, l'article d'Esquerra exemplifica una posició diferent —que estava prenent força davant l'esquematisme de l'aprensió—, fonamentada en la rellevància de diferenciar els productes prescindint del previ *partit pris* i, sobretot, en la valoració de la categoria literària de les realitzacions modernes i en la previsió de les seves possibilitats.⁴⁵⁸

En aquest darrer sentit, és significativa la definició de la novel·la detectivesca, per part del crític catòlic, com a «epopeia del nostre temps» capaç de competir amb el cinema —l'art de masses per excel·lència—, ja que implicava un èxit de públic que havia de tenir, per força, un considerable interès per als intel·lectuals catalans. La característica de contemporaneïtat, de fet, explica en bona part l'alt consum del gènere i la seva extensió en aquests anys malgrat la crisi econòmica.⁴⁵⁹ El mateix Esquerra va plantejar la qüestió amb més detall, pocs mesos després del seu article sobre Wallace, i la va emmarcar en la influència general del model sociocultural anglosaxó:

Remarquem ara la invasió que sofrim els països llatins pels costums i les coses del Nord. Particularment per les dels països anglo-saxons. Després de l'esport i del cinema, en literatura dos exemplars característics d'aquelles terres: la biografia i la novel·la detectivesca. Més moderna en les nostres terres, aquella. Més recent, però, la gran quantitat de traduccions de *detective-stories* que veiem als aparadors de les llibreries.

Sherlock Holmes, Nick Carter, Rocambole i algun altre exemplar del gènere, eren de fa molts anys estadants habituals dels quioscos de diaris. Ara la novel·la

⁴⁵⁷ V., entre altres, els articles següents: «Literats o sabaters?», *LCG*, n. 3118 (23-III-1929), 2, on s'estenia el problema de la mala qualitat, de la fabricació en sèrie i de l'explotació de determinades dimensions humanes, significativament, a la novel·la rosa i a la novel·la eròtica; Cecili Gasòliba, «Un llibre dinàmic», *LH*, 16-VII-1933 (Suplement), en què s'advertia del perillós camí emprès pel gènere en derivar cap a la novel·la criminal i convertir els delinqüents —els gàngsters— en els nous herois que sempre quedaven impunes; Alfons Maseras, «Temes literaris. Sobre la decadència de la novel·la», *LP*, 24-VIII-1934, que distingia «la novel·la veritable» de la narrativa rosa i de la policíaca, i Rafel Tasis i Marca, «Senyals del temps. El misteri i l'hemofilia», *LP*, 15-X-1935, on l'autor subratllava la necessitat de lluitar contra el que considerava l'hemofilia latent de vastos sectors del públic.

⁴⁵⁸ A Iribarren 1998 (a què remeto per a la figura del crític, el seu posicionament i el context en què cal entendre'l), s'assenyala que el col·laborador de *Mirador* es va dedicar considerablement al comentari del gènere i va esdevenir «el seu principal vindicador a la Catalunya dels anys 30» (*ibid.*: 95).

⁴⁵⁹ Essencialment, al nostre país en traduccions espanyoles, segons s'explica a Porta 1995b (a què adreço també per a la història de l'entrada i de la consolidació de la modalitat en terres catalanes).

detectivesca ha pujat de categoria. I de preu. Moltes persones que mai no haurien llegit aquells quaderns, ara són fidels lectors d'Edgar Wallace, de Fletcher, d'E. Phillips Oppenheim i dels altres grans noms del gènere. Abunden les col·leccions que s'hi dediquen exclusivament. I el fenomen és general a tots els països llatins i germànics, on comencen a escriure novel·les d'aquesta mena els autors indígenes.

[...] El perquè d'aquesta voga? És cosa encara no ben explicada. Els crítics i aquells filòsofs mixtos de profeta que ara corren, no s'han preocupat d'interpretar aquest signe dels temps corrents. Sens dubte perquè l'han considerat una cosa inferior. I certament que deu tenir alguna importància i deu respondre a alguna necessitat o impuls de l'època, quan s'ha estès tan ràpidament i ha envaït uns dominis que no havien estat mai els seus.

Chesterton, que tantes coses interessants i suggestives ha dit i segueix dient, publicà ja fa més de trenta anys en un dels seus llibres (*The Defendant*, Londres, 1901), una *Defensa de la novel·la detectivesca*, on ja es troben marcats aquells trets que constitueixen el secret del seu èxit: [...] la poesia de les coses vulgars, del viure quotidià, que ningú no sap què pot amagar, aqueixa poesia que trobem en tota la novel·la moderna. I segon: aquest sentit de cosa meravellosa i extraordinària, d'epopeia actual on els herois vesteixen americana i usen pistola automàtica i un automòbil de molts cavalls, en comptes de vestir armadura i armar-se amb llança i espasa per a matar dragons i enemics [...].⁴⁶⁰

Hí va haver qui va apuntar, simultàniament, altres motius que justificaven el succés; per exemple, «la reacció del públic contra els paranys de l'elucubració», contra els «xaragalls estancats de filosofia i de psicologia més o menys científiques» que havia desenvolupat la novel·la moderna i a favor de «la llei fonamental del llur gènere: contar, i contar amb senzillesa».⁴⁶¹ Per a Marc Benet, el qual en va parlar amb referència al context català, el component de distracció, però vinculat a l'originalitat i a la perícia constructiva de la intriga, n'era l'element clau:

No és pas que dels llibres no se'n parli sovint; [...] però, en canvi, dins de la pràctica [...] el llibre no assoleix de cap manera el lloc que dins de la vida normal de l'individu hauria d'aconseguir.

Ara mateix, a totes les nacions s'ha despertat una febre pel llibre de caràcter policíac; no ens referim, com és de veure, a la novel·la policíaca del mil vuitcents i tants, que significava un predomini de les aventures sentimentals sobre la mateixa trama; avui dia, no; per damunt dels arguments i de les descripcions, es recerca l'habilitat dels autors en trobar sistemes inèdits i originals per a distreure el lector.

[...] [E]l mateix mercat ha anat seleccionant paulatinament els autors que es demostren com a capdavanters per la seva originalitat i per la seva amenitat dins del gènere [...].

Parlem d'aquests fets, perquè avui dia, sinó a Espanya, ni a Catalunya en particular, a les altres nacions adquireixen una importància extrema aquesta mena de llibres, que col·loquen als seus autors entre els simbolistes del ritme de la vida d'ara.⁴⁶²

⁴⁶⁰ Ramon Esquerra, «Reactualització. La novel·la detectivesca», *MI*, n. 216 (23-III-1933), 6.

⁴⁶¹ «Les Lletres. Varietats. La novel·la policíaca a Itàlia», *MI*, n. 153 (7-I-1932), 6.

⁴⁶² Marc Benet, «Llibres d'avui», *LH*, 23-III-1933.

L'articulista extreia la següent lliçó de la novel·la detectivesca: «bons autors, i bons llibres inèdits a preus reduïts; si tot es pogués compaginar i en les altres branques de la literatura i de l'ensenyament popular hom aconseguís uns resultats com els indicats, no ens cap cap dubte que el llibre tindria, a la nostra terra, l'acceptació que mereix, i que mereixen els autors que s'hi dediquen».⁴⁶³ A Catalunya, segons ell, el problema eren el «poc mercat» i la dificultat de rivalitzar amb els baixos imports que la producció, l'edició i el consum regulars permetien oferir en altres països.

El darrer argument de Benet va mostrar-se com una realitat inqüestionable quan aquest tipus de narrativa es féu el seu lloc entre les preferències dels lectors catalans. L'octubre de 1935, Rafael Tasis n'assenyalava l'impuls obtingut en poc temps, l'extensió de públic que havia abastat i les raons del fenomen:

Penso que a hores d'ara ja és oportú de constatar uns fets coincidents, i segurament no pas d'una manera atzarosa, en la psicologia col·lectiva dels barcelonins, i gairebé jo diria de tots els catalans. Un d'ells és la voga extraordinària que en menys d'un parell d'anys han assolit les novel·les policíiques, de les quals els angloamericans tenen una producció tan abundant i generalment tan de bona qualitat que tota competència amb ells es fa impossible. Editades en edicions populars, que apareixen amb una freqüència desacostumada en altres sèries de novel·les normals, aquestes obres policíiques, o detectivesques [...] formen un gènere especial que estic segur que avui dia ultrapassa en xifra de venda tota altra mena de literatura. El nucli selecte de llegidors que de feia molt temps havia lliurat els seus ocis a la gimnàsia mental d'endevinar el culpable d'un crim habilitíssim, s'ha vist ampliat fins a l'infinit, i joves i vells, homes i dones segueixen amb angoixa les cogitacions de l'enciclopèdic Philo Vance, del flemàtic Hercule Poirot o del sentenciós Charlie Chan. Encara altres personatges il·lustres d'aquesta fauna mítica esperen el contacte amb la gran massa: [...] i jo no dubto que aviat assoliran la popularitat que es mereixen, donada la voracitat i l'empenta del públic que engoleix les novel·les policíiques.

¿Raons d'aquesta voga sobtada i envaïdora? Segurament és el prestigi del misteri, l'atractiu del crim "artístic" [...], l'afany de trobar-se embolicat, mal sia com a espectador, en la recerca d'un criminal i en l'esbrinament dels motius de les seves malifetes.⁴⁶⁴

En el debat de la tardor de 1933, l'atractiu i l'interès ja havien estat assenyalats en qualitat d'elements bàsics per a la novel·la, com a mínim si el seu objectiu era comptar amb un públic. Maurici Serrahima, així, havia contrastat la crisi del gènere amb el consum abassegador d'obres sentimentals, fulletonesques, sensacionalistes i policíiques. La raó de la lectura majoritària d'obres dolentes, per a ell, apareixia clarament davant dels ulls de qui ho volgués veure: «Però quina culpa hi té el públic de lectors, si no li

⁴⁶³ *Ibid.*

⁴⁶⁴ Rafael Tasis i Marca, art. cit.

donen cosa bona! No li queda altre remei que caure en mans dels explotadors. I no digueu que s'escriu cosa bona, perquè al gran públic de lectors no se li pot exigir que llegeixi llibres que no li interessin».⁴⁶⁵ La conclusió del col·laborador d'*El Matí* era taxativa:

La crisi de la novel·la no ve d'haver-se'n cansat el públic: del que s'ha cansat és que li donin obres que, com diu Montoliu, "serveixen per tot menys per allò que era la finalitat essencial de la novel·la". Cal tornar a aquesta finalitat essencial: divertir el lector contant-li històries. Ell ho espera. I si sabem complaure'l, a poc a poc ja trobarem els mitjans de tornar-nos a enfilat.⁴⁶⁶

Rafael Tasis, ja s'ha vist, tenia una percepció similar del problema. Mesos després, el setembre de 1934, i a propòsit del comentari de *La tècnica d'escriure novel·les*, de Basil Hogarth, va exposar el que considerava l'equivocada idea de la novel·lística que es desprenia dels llibres catalans editats des dels anys vint:

[...] Fiats en la facilitat de digestió del gènere i en l'amplitud de les seves fronteres, tota mena d'ingredients estranys hi són abocats: poesia paisatgista, records personals, teories polítiques de l'autor. Tot això hi cabria, és indubtable, però el mal és que hi són com a peça principal i no com a accessori o com a elements determinats per l'argument. [...]

Hom té a Catalunya un concepte molt curiós del que cerca el públic en una novel·la, perquè no crec que ningú, a consciència, menyspreï el favor popular. Els novel·listes catalans, pocs com són, es fixen, amb una lloable i desorbitada ambició, en els casos excepcionals. Prendrien joiosament per model un James Joyce, que amb *Ulysses* ha batut tots els rècords d'esverar la gent [...]. En canvi, menysprearan l'aplec innumerable dels novel·listes corrents [...]

La novel·la a pal sec, sense etiquetes ni tendències, la novel·la que distreu i intriga ha estat negligida a Catalunya. Hom s'enamora de caràcters boirosos o exaltats, d'éssers anormals sense grandesa i d'anècdotes ínfimes que no poden mai apassionar el públic no massa cultivat del que disposem. Mentre ell cerca en la novel·la l'aventura, el misteri o el sentiment, nosaltres li servim la nostra elucubració psicològica o la nostra innovació, que presentim genial i no passa d'avorrida. No és pas estrany que el públic hagi desertat del llibre català. Hi ajuden molts factors coincidents, és clar, però la venda regular que assoleix una novel·la quan un nom conegut i estimat o el reclam d'un Premi Crexells la garanteix, revela que si els lectors s'han allunyat del llibre català és perquè trobaven excessiu l'esforç patriòtic que hom els demanava de comprar llibres catalans, i encara, llegir-los. I dic això, tot reconeixent la qualitat creixent de les novel·les catalanes, i sense abdicar de la meua posició de propagandista sincer de les seves qualitats, però em cal reconèixer que manca el tou indispensable de novel·les mediocres, dolentes o bones, que distreguin, intriguin o facin plorar. Sense elles, és absurd d'esperar crear un públic vast i suficient, i és encara més absurd de creure en la possibilitat de l'adveniment d'un Dostoievski, d'un Balzac —i les novel·les d'aquests també distreuen i apassionen—, o d'un Thomas Mann o un James Joyce catalans.

⁴⁶⁵ Maurici Serrahima, «Més sobre la novel·la», *EM*, 4-XI-1933.

⁴⁶⁶ *Ibid.* L'article a què feia referència era M. de Montoliu, «Sobre la novel·la», *LVC*, 25-X-1933.

Necessitem fulletonistes, autors de novel·les policiaques, creadors d'ídols sentimentals de porteres i obrers. Però, això sí, necessitem que els novel·listes ho facin bé, que tinguin un domini absolut de llur tècnica, si volem crear un públic que llegeixi en català, i si volem conservar-lo.⁴⁶⁷

Totes aquestes posicions i reflexions al voltant de la novel·lística, en general, i al voltant del subgènere policíac, en particular, emmarquen l'opció del quart llibre de Mercè Rodoreda. La seva actitud en la discussió de 1933 explica, a banda de la influència d'altres factors, que el model detectivesc fos una de les línies triades en la contribució posterior al panorama de les nostres lletres. L'evident contigüïtat temporal del debat, que va tenir lloc en el darrers mesos d'aquell any però va mantenir-se fins a finals del següent, i de la redacció de *Crim* —tancada l'abril de 1935— confereix a aquesta obra una dimensió de resposta directa a la necessitat que van verbalitzar demandes com la de Tasis (la segona, del setembre de 1934), en les quals l'escriptora havia concordat obertament amb la ressenya de *Joana Mas*. Al seu torn, *Sóc una dona honrada?* i *Un dia de la vida d'un home* ja presentaven una ludicitat al darrere de la qual hi havia, en part, la voluntat de produir un tipus de novel·la que, lluny d'aspirar a la genialitat o a la transcendentalitat, fes llegir el públic en català, el fes divertir. *Crim*, nascuda d'una imbricació profunda en el context literariocultural, perseguia el mateix fi. Com les altres novel·les, però, no pas de qualsevol manera.

4.2.2. *Crim*, «centpeus sense cap ni peus»?

Convençuda que «ens calen novel·les [...] de totes menes» per tal que «es llegeixi, i en català»,⁴⁶⁸ Mercè Rodoreda s'havia posat feia temps, en persona, a la feina. Si el 1934 la seva activitat havia cristal·litzat en dues obres que responien a aquesta convicció per vies diferents, perquè també vehiculaven moltes altres coses, posteriorment va enfocar la producció novel·lística vers el conreu de la modalitat detectivesca. El subgènere, que coneixia bé, oferia molts avantatges: havia assolit gran popularitat a Occident; a Catalunya estava captivant el públic mitjançant les traduccions —tenia,

⁴⁶⁷ Rafel Tasis i Marca, «Falles d'una literatura. Variacions sobre la novel·la», *MI*, n. 295 (27-IX-1934), 6.

⁴⁶⁸ M. R. G. [Mercè Rodoreda i Gurguï], «*Joana Mas*, per Anna Murià», *CL*, n. 6 (25-XI-1933), 2.

doncs, un valor estratègic obvi amb relació al mercat (diverses veus prou que ho van verbalitzar coetàniament)—, i no comptava amb una tradició autòctona excessiva.⁴⁶⁹

El títol *Crim* ja apunta, externament, l'adscripció formal.⁴⁷⁰ El mot escollit remet a una de les seves possibilitats específiques en associar-se immediatament amb el tema de l'assassinat i, per tant —almenys en el context de la polèmica cultural—, amb una de les versions més truculentes (i nocives, des del punt de vista de la crítica) del ventall d'opcions narratives ofertes per la pauta literària. La presència d'aquest únic substantiu, greu i contundent, generava així unes certes expectatives i, com havia passat amb *Sóc una dona honrada?*, adquiria una innegable funció de reclam que, en combinació amb la nota que precedeix el text, evidència, també d'entrada, un joc paral·lel amb el lector: el trencament de les seves previsions genèriques i l'obligació consegüent de reflexionar sobre les actituds davant de la literatura i sobre la ficció novel·lística mateixa.

Igual que els altres volums de la col·lecció en què es va publicar, el llibre conté una presentació de l'autor. Redactada per la mateixa Rodoreda, la narradora hi va dur a terme una operació similar a la de l'endrega de la primera novel·la, amb la qual ubicava qui tingués el text a les mans en una situació determinada; en aquest cas, una posició preparatòria per a una proposta declaradament lúdica, de termes bàsics explícits:

Mercè Rodoreda

L'autor (en aquest cas autora) va néixer com Déu mana el 10 d'octubre del 1909 (encara que molts ho dubtin i pocs s'ho creguin) a les dotze del matí.

Va anar creixent. Va anar tres anys a l'escola. Dels set als deu i prou. Un cop va saber de llegir, va engrescar-se amb *El Patufet*, *El home que rie*, *Han d'Irlanda*, *Lord Lister*, *el ladrón de guante blanco*, *La pradera tenebrosa*, *Rafles*, *Sherlok Holmes*, *Aventuras de Louis de Rougemont* barrejats amb algun llibre de Suderman, *El Pecado del abate Mouret* de Zola, *Hamlet* i *Las dos niñas de París*.

Ah! i *El home perdido en el tubo cilindrico*.

Quan ja va haver crescut prou l'any 32, va escriure el seu primer llibre sense que posseís cap mena de cultura literària ni de l'altra. [...] Va seguir a aquest primer, el segon: *Del que hom no pot fugir* (Edicions Clarisme), títol gramaticalment incorrecte segons el prestigiós gramàtic i escriptor C. A. Jordana.

[...] Avui oferim al públic *Crim* paròdia de novel·la policíaca, mena de centpeus, sense cap ni peus, on l'autor ha cercat només de divertir i atabalar. Si ho ha aconseguit ha reeixit.

⁴⁶⁹ Amb relació al darrer aspecte, v. Porta 1995b.

⁴⁷⁰ Per a la seva consideració en el marc del sentit de la paròdia, v. Resina 1994: 119-120.

Té una obra de teatre (drama) tan bona, que a l'Iglésies 35, on va concórrer, ningú no va adonar-se'n: *Sense dir adéu*. (5)⁴⁷¹

Resulta diàfan que l'escriptora ficcionalitzava còmicament, un altre cop, la seva identitat com a lletraferida. L'ús de la tercera persona per referir-se a si mateixa vehiculava el desdoblament, l'autodistanciament necessari per a la versemblança i l'efectivitat d'una ràpida composició irònica del jo.⁴⁷² Els tòpics lligats a la feminitat, destacada significativament en la primera frase mitjançant la indicació entre parèntesis (supèrflua a causa de l'encapçalament de la nota, a menys que "Mercè Rodoreda" fos un pseudònim), apareixen de seguida: en primer lloc, la probable falsedat de la data de naixement; tot seguit, la manca de formació (a més del poc temps d'escolarització, les escasses i dubtoses lectures que s'anomenen no presenten cap tipus d'ordre ni de criteri —el participi «barrejats» n'és prou significatiu—), i, finalment, la gosadia de publicar llibres tot i la consciència de les pròpies deficiències culturals.⁴⁷³ D'acord amb aquesta entrada, el resum de l'activitat creativa i periodística emfasitza la imatge d'incapacitat general: si de la primera novel·la només es podia valorar positivament el títol,⁴⁷⁴ de la segona no se'n salvava, pel que sembla, ni això; com a mínim segons l'opinió de Jordana (i no cal dir que la referència a l'autor no era gratuïta). A part d'aquests aspectes, i més

⁴⁷¹ La citació exclou els fragments usats en altres moments de l'argumentació (els relatius a *Sóc una dona honrada?*, *Un dia de la vida d'un home*, *Aloma* i els contes infantils de *La Publicitat*). V. Porta (ed.) 2002: 295-298, notes 180-195, per a les referències contingudes.

⁴⁷² És un bon moment per anotar que Josep Carner havia practicat aquest mateix exercici. A *La inútil ofrena*, per exemple, el pròleg es titula «Ell». L'autor hi parlava del poeta que era amb una estratègia equiparable, la qual el fragment final il·lustra perfectament; després de blasmar el seu *alter ego* literari, afirmava: «Pacífic com sóc, seria capaç de colpir-lo, si no fos que una particularitat seva m'indueix a una mica de simpatia. I és que *ell* —que sóc jo mateix,— al fons de tota la seva inconsistència, té, com un diamant dins un sac de coses per al drapaire, una gemma dura i bella, que és l'orgull d'escriure en català» (Josep Carner, *La inútil ofrena* (Barcelona: Editorial Catalana, 1924), 9).

⁴⁷³ Els clixés femenins són clars: l'engany habitual sobre l'edat veritable, la ignorància i la vanitat. Pel que fa al primer aspecte, és cert que l'autora mentia, tot i que sembla que inconscientment; el 1973, havent de donar les seves dades personals a Joan Sales per tal que aquest li gestionés la inscripció en una mútua d'escriptors, Rodoreda va escriure això: «La meva data de naixença és 10-10-1908 —Durant molts anys, no sé per què, estava convençuda que havia nascut el 1909, però resulta que no» (Carta de Mercè Rodoreda a Joan Sales, 16-V-1973. AMR/5.1.1.53). La confusió resulta força creïble, sobretot perquè no suposava fer-se passar per gaire més jove (contràriament al cas de coetànies seves com Maria Verger o Aurora Bertrana, que, nascudes el 1892, van afirmar sempre que havien vingut al món el 1905 i el 1899 respectivament); per treure's només un any, i si no és que es tractava d'algun tipus de joc del qual no ha quedat cap indici, la mentida no pagava la pena. Que les dades fossin correctes o no, però, és el de menys; el que compta és que Rodoreda, igual que van fer Rosa Maria Arquimbau, Aurora Bertrana o «qualsevol altre escriptor» (Castellanos 1998: 1), estava construint una representació pública de si mateixa, un mite que, si no es va consolidar com a tal, sinó en una versió diferent, fou pel fet que els esdeveniments històrics el van afectar tant en la base real com en l'articulació posterior.

enllà de les constatacions i informacions aportades (la direcció de *Clarisme*, la inspiració d'*Un dia de la vida d'un home* en la novel·la de Francesc Trabal, el poc èxit de la peça teatral presentada al Premi Ignasi Iglésias, el fet d'haver enllestit *Aloma* i les col·laboracions infantils a *La Publicitat*), el paràgraf sobre *Crim* proporciona les claus fonamentals del volum: el gènere i els objectius.

La inscripció en la paròdia de novel·la policíaca esdevé evident de seguida que s'inicia la lectura. Des d'aquesta perspectiva, *Crim* enllaça amb *Un dia de la vida d'un home* en dos nivells evidents, un de general i un de més concret: la re-creació genèrica de base humorística i el desenvolupament central de la via que, en la novel·la anterior, quedava oberta mitjançant el personatge de la senyora Paus. El darrer aspecte constituïa el fonament de la variació, per tant, del subgènere parodiat. L'interès de Rodoreda per la modalitat detectivesca, manifest en la segona novel·la de 1934 i en algunes de les lectures anotades en la presentació, mantingut al llarg de la seva vida,⁴⁷⁵ remet igualment a un episodi biogràfic més allunyat en el temps, ja que de petita féu de Ketty en la comèdia *El misteriós Jimmy Samson*, de Paul Armstrong, representada el 1913 al Teatre Torrent de les Flors i el 1917 a l'Ateneu de Sant Gervasi.⁴⁷⁶

A banda d'il·lustrar el fet que l'escena fou un dels canals de difusió d'aquesta mena de literatura a Catalunya en les primeres dècades del segle,⁴⁷⁷ la dada estableix un vincle, en l'experiència de l'autora, el qual resulta rellevant amb relació a la narració editada el 1936. El moment d'escriptura del text, situat més o menys contemporàniament a la primera peça dramàtica rodorediana (que l'octubre de 1935 constava entre les obres que concorrien a l'edició anual del Premi Ignasi Iglésias), o, millor dit, la connexió entre el teatre i la literatura detectivesca que aquesta simultaneïtat creativa suggereix en l'espai extratextual, té una concreció significativa en la marcada teatralitat d'una obra que, tanmateix, és una novel·la que parodia una modalitat novel·lística anglosaxona: la *detective novel*.⁴⁷⁸ Però alerta, no només això. Les pretensions, descloses en la presentació, de «divertir i atabalar» resulten aclaridores en aquest sentit per la seva

⁴⁷⁴ V. III.2.1 (i la nota 46 per a la referència).

⁴⁷⁵ V. Roig 1976: 168 i Castellet 1988: 49.

⁴⁷⁶ V. Massip, Palau 2002.

⁴⁷⁷ V. Porta 1995a.

ambivalència; si, d'una banda, es relacionen amb la idea del «centpeus, sense cap ni peus» i amb l'absurditat declarada que se'n desprèn, de l'altra, es materialitzen en una dimensió intratextual que remet a un ordre d'interessos no gens nous en la producció rodorediana, a unes inquietuds menys "frívols", contingudes en els verbs, al servei de les quals es posa, al costat d'altres aplicacions, el format escènic de *Crim*.

El mot «centpeus» comprèn tant la designació del miriàpode com els sentits d'incoherència i desballestament procedents de l'expressió *ésser un centpeus* —les accepcions en què, en principi, cal entendre'n l'aparició en la nota—. El sintagma «mena de centpeus, sense cap ni peus» podria semblar una imatge prou inhabitual per conceptuar una novel·la;⁴⁷⁹ no obstant això, funciona de manera efectiva en una direcció ben intencionada. La valoració inicial en termes d'insignificança que la metàfora introdueix, a causa de les connotacions culturals de petitesa, indignitat i comicitat de l'animal (un referent que el substantiu manté inevitablement), es reforça amb el sentit figurat de desordre i incongruència, cosa que recorda molt la *captatio benevolentiae* de l'adreça de *Sóc una dona honrada?*. Igual que allà, tanmateix, la lectura literal esdevé fal·laç; la ironia que desprèn el text la dinamita. L'aparició del complement que dobla, immediatament, els darrers aspectes deriva en una insistència sospitosa: si les idees d'incoherència i desballestament ja són expressades mitjançant el nom comú, no hi havia cap necessitat d'afegir-hi «sense cap ni peus». Al costat del joc lingüístic, s'aconsegueix així una neutralització de l'afirmació per efecte de la repetició.⁴⁸⁰ La relació del contrasentit de l'apreciació minimitzadora amb allò que denoten «divertir i atabalar» i amb l'articulació narrativa il·lumina considerablement la qüestió.

⁴⁷⁸ Per a aquestes dues qüestions, v. *ibid.*, on amb referència a la primera s'assenyala el predomini dels diàlegs i els monòlegs en la construcció narrativa.

⁴⁷⁹ Potser es tracta d'una casualitat, però no deixa de ser curiós que Rafael Tasis hagués emprat l'expressió en l'article de 1934 sobre el gènere i les seves realitzacions a Catalunya. Cap al final del comentari sobre l'assaig de Basil Hogarth, el crític remarcava que l'«exercici literari té entrebancs i secrets que, per molta vocació que tingui un escriptor, poden fer-li fallar els propòsits i convertir una obra mestra en potència en un centpeus llastimós» (Rafel Tasis i Marca, art. cit.). El tarannà faceciós de Rodoreda apunta la possibilitat que l'ús del mateix terme, en presentar *Crim*, constituís una picada d'ullet, una broma en clau (per a qui la pogués entendre), mitjançant l'assimilació irònica i *in absentia* del text a una obra mestra. La xarxa de significacions possibles establerta pel títol, com es veurà, referma aquesta hipòtesi en un cert sentit.

⁴⁸⁰ S'uneixen dues fórmules connotatives, en la seva significació figurada, de desordre i absurditat (centpeus = sense cap ni peus), però la contigüitat de les quals no quadra pel que fa als sentits literals (un centpeus sense cap ni peus deixa de ser un centpeus). El gir, doncs, evidencia l'arbitrarietat de la sinonímia significativa i, en certa manera, l'elimina.

Divertir, a part de fer riure o entretenir, vol dir allunyar una cosa d'un lloc i fer-la anar cap a un altre. *Atabalar*, al seu torn, significa fatigar el cervell i fer rodar el cap, especialment amb sorolls. Els dos verbs, per tant, justifiquen parcialment el caràcter desarranjat i incoherent de l'obra segons la presenta la imatge del centpeus; però, a més, hi donen un cert sentit, indicat ja per l'explicitació del fet que es tracta d'una paròdia d'una modalitat literària. Després de llegir *Crim* s'obren unes possibilitats interpretatives evidents d'aquesta diversió i d'aquest atabalament recercats: allunyar la novel·la policíaca dels seus camins habituals (per exemple, de la truculència que el títol faria preveure); apartar el lector de la posició en què el situa el gènere (l'obsessió per la criminalitat o l'interès exclusiu en el descobriment del misteri —en el final— en detriment del desenvolupament del relat); fer riure qui sigui capaç d'assumir la complicitat que exigeix el llibre o cansar qui busqui una narració detectivesca normativa, i induir a la reflexió sobre el subgènere concret i sobre la novel·la en general mitjançant el “mareig” de les seves convencions.

Aquesta “diversió”, sobre el marc general de la naturalesa de la novel·la, admet diverses interpretacions, no obligadament excloents entre elles; la complementarietat de les que n'han dut a terme Joan Ramon Resina i Roser Porta ho il·lustra. Per al primer, el desplaçament vehicularia l'exposició de la distància entre la forma originària i la seva pràctica coetània, és a dir, del buit creat al nucli mateix de la seva funció ideològica, per indicar l'esgotament del gènere (si més no en les modalitats tradicionals) i la necessitat de renovar-lo.⁴⁸¹ Per a Porta, la desviació aniria encaminada a encobrir els veritables fins de Rodoreda (amb èxit, segons l'estudiosa, en vista de les lectures crítiques posteriors): la paròdia de la cultura catalana de l'època —de tots els seus protagonistes i moviments— i «l'expressió lúdica de la seva teoria literària».⁴⁸² Sigui com sigui, res d'un

⁴⁸¹ V. Resina 1994: 120. L'article conté una altra formulació de la idea que val la pena citar: «A critique of the pragmatics of reading as well as of writing, in short, a critique of the literary institution, which is thereby shown to be incomplete, is at the core of Rodoreda's novel, permitting all sorts of speculation on the relationship between crime and writing» (*ibid.*: 126).

⁴⁸² Porta 1995b: 44 (v. també l'expressió, gairebé calcada, a ídem 2002a: 10). Els dos components, certament, són importants en l'obra, tot i que seria més adequat parlar de posició i actitud com a escriptora —de concepció i posicionament literarioculturals, si es vol— que de teoria literària pròpiament dita. «Teoria literària» implica, per l'enllaç inevitable amb la disciplina acadèmica, un grau de formalització d'idees (d'oficialització, per entendre'ns) que no crec que Rodoreda es plantejés o hagués subscrit en el període, precisament pel seu pensament i per les formes que hi va donar. Ni aquest aspecte ni la paròdia de la cultura catalana no eliminen, en qualsevol cas, la centralitat de la tria genèrica; de fet, es tracta de prismes suplementaris cap dels quals no resulta menystenible.

«centpeus, sense cap ni peus»; més aviat tot un exercici d'intel·ligència. Això sí, des de l'humor i sense cap intent de fer, en una feliç fórmula de C. A. Jordana, «oposicions a la immortalitat»;⁴⁸³ amb la voluntat decidida de treballar per la modernitat literària, la normalitat cultural, la dignitat professional i l'autoafirmació personal, per descomptat.

És en aquesta direcció exegetica que cal situar els objectius aparentment banals i poc ambiciosos de *Crim*. Aquesta direcció no solament mostra l'alt grau d'ironia de l'adverbi «només» en la presentació, sinó que fa evidents com a mínim dues coses: d'un costat, el sentit de l'asseveració d'èxit en cas d'aconseguir allò que es busca malgrat l'autoatribució de manca de pretensions, d'insignificança i de desballestament; de l'altre, la rellevància nuclear del llenguatge i dels seus usos en l'obra (una característica essencial del conjunt de la producció rodorediana de preguerra, repetim-ho, que també vertebrava les entregues literàries posteriors). Pel que fa al segon aspecte, destaquen la multiplicitat significativa i el joc constant entre el literal i el figurat, que remetien al model jordanià (més que a cap altre) i doten la narració d'una dimensió lúdica i seriosa alhora; n'és un bon exemple, a més del que s'ha dit, que els sorolls —crits, cops i sons diversos— siguin un dels elements recurrents del relat, cosa que “atabala” textualment els personatges i, en un altre pla, els lectors.

Al marge de l'anècdota, el trencament d'expectatives, la dispersió constant de la narració, la seva desestructuració essencial, la hibridació desencaixada en què deriva l'aplicació del component teatral en el marc del seu desplaçament genèric (de l'opció per la novel·la), tot i delatar unes finalitats òbvies respecte de les diverses cares de la paròdia, i el nivell fins al qual s'extrema aquesta (que poden revertir en un avorriment, en el doble sentit del terme, profund) exigeixen un esforç important, en la lectura, per gaudir del grau d'intel·lectualització de la narració, producte de l'artificiositat tensada fins al límit i del seu caràcter autoreflexiu. Al costat de la imbricació en el context cultural de l'època i de l'esplai que pugui proporcionar, aquest és, de fet, l'interès principal del llibre, que des del punt de vista novel·lístic (artístic) resulta, a la pràctica, un autèntic “crim”; cosa amb la qual, d'altra banda, Rodoreda juga ben intencionadament.⁴⁸⁴

⁴⁸³ Citada a Campillo 1979b [2].

⁴⁸⁴ El públic dels anys trenta, per proximitat i contemporaneïtat respecte dels personatges reals que s'hi caricaturitzen, era molt més susceptible de divertir-se amb l'obra —així ho indiquen les valoracions de la novel·la incloses en la recepció crítica d'*Aloma* (v. III.5.1)— que no pas un lector actual, sobretot si no compta amb uns coneixements mínims sobre el panorama sociocultural i polític de preguerra.

El títol conté, en efecte, l'assumpció de l'"atemptat literari" que constitueix la novel·la. El substantiu corresponent denota una violació greu de la llei moral, una vulneració punible de pes i un falliment o tort considerable; en totes les accepcions, doncs, es pressuposen una norma objecte de transgressió i un infractor, el delictes del qual sovint es concreta en l'agressió a una víctima (sobre qui s'exerceix algun tipus de violència física). A *Crim*, el camp semàntic del terme designa quatre possibilitats fonamentals. En primer lloc, un fet nuclear dins de l'espai de la ficció, que pren dues línies argumentals interrelacionades: un homicidi i un muntatge amb intencions "tèrboles". En segon lloc, la narració per ella mateixa dins de l'espai del gènere, ja que s'erigeix en un doble "assassinat": de la novel·la policíaca, en concret, i de la novel·la, en general, a través de la paròdia específica i del predomini de la teatralitat per damunt de la narrativitat (tot i que es tractaria més aviat d'un crim passional, en aquest cas per "amor literari", perquè la paròdia, en dependre sempre d'allò que estraïa, esdevé una falsa destrucció, una re-creació). En tercer lloc, l'obra com a producte creatiu dins de l'espai de la literatura, és a dir, l'acte punible que representava editar el llibre vist el seu poc o nul valor; aquesta aplicació estimativa del mot, que equivaldria a la qualificació de «bunyob» de *Sóc una dona honrada?*, constitueix una valoració irònica —no pas exempta, tanmateix, de raó—, perquè des del moment i hora que *Crim* es va publicar és obvi que havia de tenir alguna pretensió i alguna qualitat artística. Si s'afegeix a tot això, finalment, l'aplicació complementària de la representació caricaturesca del món cultural del moment, el text opera també un "homicidi" voluntari i humorístic de la cultura catalana del període, en aquella saludable pràctica exercida contemporàniament per Rodoreda i nombrosos intel·lectuals des d'altres suports genèrics (per exemple, periodístics; ¿cal recordar *El Be Negre* o certes seccions de *Clarisme* mateix?).

Les "infraccions" de la novel·la, però, no aspiren, en realitat, a delictes de debò: no es blasma negativament la cultura catalana, sinó que es fa broma amb els seus protagonistes i els seus tics; no es persegueix cap crim literari real (no es pretén fer una obra volgudament dolenta), sinó, justament, fer el possible per evitar-los; no es destrueixen la novel·la ni la novel·la policíaca, sinó que se'n mostren els mecanismes i les pautes; el muntatge maquiavèlic no és sinó literatura amb fins sentimentals, i no hi ha cap

Aquesta diferència no impedeix llegir i apreciar *Crim*, però li resta atractiu i potencial humorístic (precisament un dels seus punts).

mort humana, sinó que es “mata” un objecte. Tot plegat queda reduït a l’espai de la “bondat” o, millor dit, de la *bonhomia*. Això no vol dir que no hi hagi crítica i reflexió serioses, pel que fa tant a la realitat sociocultural com al gènere novel·lístic en les seves diverses dimensions (el terme que he fet servir ja ho suggereix); ara bé, totes dues, igual que els “crims”, queden tamisades per l’humor, per l’humor intel·ligent. La dedicatòria n’és una mostra cristal·lina, que funciona dins dels mateixos paràmetres.

La substitució de l’adreça a una persona o persones amb nom per «A ningú» desclou la convenció en lloc de donar-la per sobreentesa mitjançant la simple omisió, que seria el més lògic si no hi ha destinatari (si no es dedica el llibre a ningú, no caldria posar-hi res). La presència lingüística obliga a considerar les pautes establertes del gènere (una novel·la es pot —o s’ha de— dedicar a algú), des de la comicitat (es dedica a “cap persona”) i amb fins destranscendentalitzadors (com que el llibre equival a un suposat «centpeus sense cap ni peus» i ofereix una visió lúdica de la contemporaneïtat cultural, convé potenciar la rialla d’entrada i, alhora, neutralitzar-ne els efectes ofensius o comprometedors eliminant la remissió externa concreta); igual que ho fan la presentació amb relació a l’escriptora Mercè Rodoreda i el títol amb referència a la narració.

Crim explica els avatars d’un grup de persones que, reunides a casa d’una d’elles per sopar, han de resoldre un misteriós assassinat. Es tracta d’uns personatges a qui el nom i la descripció essencial delata a la bestreta: el genial novel·lista Marià Frena, guanyador del Premi Joan Crexells i amfitrió de la vetllada; Xavier Corrua, l'*sportsman* que li fa de secretari, col·lecciona banderes i armes i té els prestatges plens de novel·les policiaques; Xun-Li, el criat xinès de la casa, cuiner i còmplice del seu amo; Lady Body, una vídua milionària, sensual i atractiva, amb un passat obscur, que practica el desmai, la *pose* i la seducció descarada; la parella de ballarins Semíramis i Vessex Boy, joves i volubles; el diputat Serra i Martell, amic de Corrua —amb qui sempre ha compartit les dones— i que parla tothora com si fes un discurs; l’erudit Camp Gimpona, estudiós de la prehistòria i arqueòleg prestigiós; el banquer Joan Encunya, la gasiveria i l’egoisme del qual Marià Frena vol fer veure a Rut, amant del primer, per obtenir-ne definitivament el cor; les bessones Rosa i Violeta Balba, quinta essència de les solteres madures, romàntiques, lletges i ridícules, i, finalment, cridat per resoldre el misteri, l’inevitable detectiu —Flac, Sherlock Holmes de torn amb pipa inclosa—, a qui precedeix Goethe,

un exnovel·lista trastornat que s'escapa del centre en el qual està internat i arriba a la casa, on tots el prenen erròniament per l'esperat investigador.

El relat transcorre des d'un moment indeterminat de la nit que es troben a la llar de Frena fins a l'alba de l'endemà, en què tot queda aclarit. Organitzada en vint-i-un capítols numerats amb xifres romanes i amb un títol específic cadascun, la trama, com la nota de presentació i la dedicatòria havien anunciat, s'instal·la en la paròdia des del seu mateix inici, i en diversos sentits:

I EL XISCLE

El xiscle ha ressonat estrident, just al moment que s'han apagat els llums. Un xiscle de mort, exhalat per un coll ple de vida. Un xiscle que ha ferit el tímpan i sacsejat brutalment els vidres dels finestrals.

Xiscle expel·lit en un instant d'horror que ha ressonat i retrunyit per tota la casa.

Després, res.

Tots els convidats, corglaçats, tenen prou feina a escoltar-se el retruc del cor que els vol fugir executant uns bots fantàstics.

En aquest moment —que nosaltres qualifiquem de solemne perquè comencem la narració d'uns fets—, del rellotge de bronze i cristall cauen dotze batallades.

Mitja nit.

L'hora fúnebre.

Tètrica.

Quan els grans espais siderals exhaleu misteri i l'òrbita terrestre giravolta més vertiginosament.

Temps enllà, hom s'assabentà que el volcà de Karsumkala, aquell dia, en aquella hora, havia llançat a l'infinit il·limitat, l'orgull del seu foc i el seu fum: torrents de lava bullidora havien soterrat el poblat dels lectors dels Vedes i havia aparegut, nascut d'un lotus groc l'anti-home.

Dominant el silenci sepulcral de l'estança, una veu, que vol ésser serena, pregunta:

— Algú té un llumí?

Un silenci absolut acull la pregunta.

— Qui té un llumí?

Enmig dels respirs angoixosos hom copsa fregadís de mans dins les butxaques i una veu que la quietud fa destacadissa exclama amb aire de triomf:

— Jo en tinc: però no és llumí: és encenedor.

Un llampec —la nit, com escau, és de tempesta desfermada— aclareix prou la cambra perquè el posseïdor de la veu serena pugui abastar, junt amb l'encenedor, una colla de caps de llumins per encetar que, a les palpentes, li són ofrenades mentre el tro esclata profund i ofega una remor propera.

La veu que semblava serena crida:

— Xun-Li!

Res.

— Altre cop.

— Xun-Li!!

Silenci.

Xun-Li!!!

Tot d'una avança la remor d'un trepig de peus llisquívol. Una veu gansonera i aflautada s'escampa pels àmbits del saló.

— Em clidava honorable senyol?
 La veu serena respon:
 — Xun-Li, dóna'm els canelobres.
 La veu aflautada contestà:
 — Ala, de seguida.
 En dir — Ala de seguida — s'encenen els llums i un altre tro esqueixa els núvols i obre el solc de la feresa en el més femení de la nit.
 Un sospir de tots els pits opresos duu bravada d'angúnia.
 Rostres que la temença ha empal·lilit: grocs, blancs com el guix, ulls com finestrelles esbatanades, llavis esblaimats, posats decandits: terror. (7-8)

El fragment, l'obertura pròpiament dita del text, posa en joc els tòpics del gènere detectivesc amb un tractament lúdic, articulat estilísticament a partir de la caricatura de la prosa d'Agustí Esclasans —en concret, de l'inici de *Víctor o la rosa dels vents*—. ⁴⁸⁵ La selecció d'elements, el to sumptuós i l'expressió lingüística (la tria de substantius, verbs i adjectius dins d'un camp semàntic determinat) configuren una entrada "criminal" des d'una doble perspectiva: l'"assassinat" del clixé narratiu i de l'escriptura esclansiana. Només començar, doncs, Rodoreda posava damunt la taula les dues bases d'aquesta novel·la, l'origen de les quals es remunta a *Sóc una dona honrada?* (passant per *Un dia de la vida d'un home*) i a l'activitat a *Clarisme*: la deformació genèrica i la sàtira literariocultural.

L'atmosfera terrorífica, conjurada per la nit, la tempesta, l'espai tancat —aïllat— i la foscor, emmarca el crit (l'anunci de la mort), que acaba de produir un efecte espordidor i una feixuguesa ambiental representats en l'absència d'esdeveniments; el temps es paralitza, com paralitzats queden els convidats després del xiscle, i cal que algú prengui la iniciativa perquè comenci l'acció. Fins aquí, la norma. La presència demolidora de la hipèrbole, la repetició, l'estructura en paràgrafs molt curts, el contrast de components, la verbalització de l'artifici narratiu i la teatralització, responsabilitat d'un narrador omniscient en tercera persona, que construeix el seu discurs parodiant el d'Esclasans, deriva en una exageració autoreflexiva i autoexpositiva que desdramatitza i desnarrativitza els fets i la seva exposició, n'estrafà els tòpics i la transcendència explicativa i provoca rialles en lloc d'horror, estremiment i admiració.

El primer trencament de la tensió el produeixen les imatges desorbitades i escarnides del crit i de la por dels convidats. La iteració del mot «xiscle», la dimensió acústica que se li atribueix i l'explicitació del seu caràcter horripilant, combinades en un

⁴⁸⁵ V. III.3.1.5.1, nota 164, i compareu la citació que s'hi proporciona amb la de *Crim*.

sistema discursiu que recorda molt les acotacions escèniques, el converteixen en una caricatura del motiu, recurrent en les narracions de terror; més que un crit, sembla un bram apocalíptic: forada les orelles, sotraga vides, retrona i repercuteix materialment arreu. El silenci que, com pertoca, hi segueix, presenta els personatges atemorits, però la dissemblança entre la gravetat del moment (se suposa que s'acaba de cometre un crim) i la col·loquialitat de la frase «tenen prou feina a...», sumades a la hilaritat de la visió dels cors que els volen «fugir executant uns bots fantàstics» tot i estar «glaçats» (i la paradoxa, de ressons jordanians, resulta evident), neutralitzen completament la impressió paorosa. Aquesta neutralització de l'efecte habitual, de l'esperable segons la convenció del gènere, és immediatament reforçada per dos aspectes: d'un costat, l'expressió de la naturalesa ficcional de la història amb la qualificació desplaçada de solemnitat de qui narra —el moment és solemne, greu, perquè comença el relat, no perquè s'hagi comès un acte terrible (o, des del punt de vista literariocultural, potser sí?)—; i, de l'altre, la presentació de l'hora (les dotze), que tot seguit és objecte de definició pleonàsmica segons els clixés (és el cronotop del misteri i de la mort, dels terrors i de les forces còsmiques negatives) i amb un esquema abrupte de punts i a part, ben poc narratiu, que en ridiculitza les atribucions. La inclusió de la coincidència de l'instant del crit amb el de l'erupció del volcà, de l'anihilació de tot un poble i de la vinguda de l'Anticrist, treballa en la mateixa direcció, i aporta un element —el lotus groc d'on neix el mal— que es recuperarà, poques ratlles més avall, amb el criat xinès, l'exòtic indispensable en qualsevol novel·la negra que s'aprecii i principal sospitós, habitualment, de perversitat. Aquí, no obstant això, la carta de presentació distintiva d'esmunyiment, sibilació suau, misteri i flema se superposa a la paròdia, també prototípica, fruit de l'esquematzació exagerada dels trets del personatge i de la caricatura, mitjançant la conversió de les erres en eles, del seu llenguatge (un recurs humorístic que s'aplica a la resta de caràcters i que n'esdevé un dels mecanismes d'esperpentització jocosa), cosa que admetria una posada en escena perfectament eficaç.

La distorsió burlesca s'engrosseix encara amb la intranscendència, la vulgaritat i la comicitat de la pregunta «Algú té un llumí?», de la figura de tots els presents remenant-se les butxaques, quan haurien d'estar immobilitzats per la por (i la hiperbòlica enumeració final força encara més el contrast), i, després, de l'entrega simultània de caixes de cerilles i d'un encenedor al protagonista que tampoc no podia faltar: l'home

serè, capaç de mantenir la calma en una situació límit com la que es planteja. El llamp, providencialment, il·lumina l'estança —ja que «la nit, *com escau*, és de tempesta desfermada» (una observació que obliga a la desautomatització de la pauta narrativa)— perquè es pugui visualitzar el quadre de comèdia d'una munió de mans oferint foc alhora, mentre es dona un primer indici per anar confegint les peces del trencaclosques, com exigeix el subgènere novel·lístic: la remor que el tro ofega passa per alt a tothom excepte a la veu narrativa amb poders absoluts i, en conseqüència, al lector (que pot començar així, també “com escau”, a acumular pistes).

La paròdia, gràcies als procediments i als recursos que s'acaben d'exemplificar, opera al llarg de tot el text en l'àmbit específic del gènere detectivesc d'ascendència anglosaxona, però s'estén a l'espai més ampli de la novel·la i, encara, a l'esfera externa de la realitat sociocultural; sobretot —malgrat que no únicament— la catalana, com l'estil fa evident i podia fer preveure la descripció general dels personatges que s'ha proporcionat. La recreació humorísticament distorsionada dels esquemes novel·lístics, pel que fa tant als elements concrets com a la narrativitat, es complementa, així, amb la caricaturització d'una literatura, d'unes figures i d'uns referents reals perfectament identificables (en un resultat que, segons com, fa pensar en els monòlegs d'Apelles Mestres o de Santiago Rusiñol). El conjunt pren cos amb una hibridació discursiva i textual producte d'associacions estrictament lingüístiques i de la incorporació, sense filtres aparents, d'elements extraficcional. Pel que fa a això darrer, l'ús puntual de la tradició popular i la remissió a escriptors, obres i expressions del món de la cultura reverteixen en un farciment referencial que, acompanyat dels jocs de llenguatge, reforça el component ludicoparòdic i el caràcter autoreflexiu de la novel·la.⁴⁸⁶

⁴⁸⁶ Més enllà de recordar altres autors i textos catalans que havien practicat o practicaven coetàniament la mateixa mena d'operació (Trabal, per exemple), no aconsegueixo deixar de pensar en obres estrangeres, situades a primera línia de la modernitat novel·lística del període; concretament, i a desgrat de la consciència de totes les distàncies que cal salvar, en *Point Counter Point*, d'Aldous Huxley (on, entre altres personalitats cèlebres, es ficcionalitzen irònicament, com és sabut, les personalitats de D. H. Lawrence o Katherine Mansfield). L'obra, encara que no havia estat traduïda al català, circulava en espanyol i en francès, i havia estat profusament comentada a la premsa, igual que la figura del seu autor (v. I.3.2.5.2, nota 759). Jordana, de manera significativa, va considerar-lo públicament un dels millors escriptors anglesos contemporanis (v. C. A. Jordana, «Aldous Huxley», *LO*, 1-VI-1934), i cal recordar que Proa n'havia publicat *Dues o tres Gràcies*, traduïda per Maria Teresa Vernet, el 1934. Rodoreda, per tot plegat, devia interessar-se per Huxley; va accedir a la seva producció en català (v. III.4.4, nota 539), i no seria estrany que l'hagués llegida en altres llengües, incloent-hi el títol de 1928. Si això fos així, *Crim* podria delatar-ne la influència.

Els llocs comuns extremats fins al límit del grotesc, l'exposició constant, directa o indirecta, de l'artifici narratiu, la seva teatralització i la comicitat dels fets, en contrast amb el dramatisme que caldria esperar-ne, constitueixen, doncs, quatre de les claus essencials de la paròdia genèrica. L'obra conté, combinats, cadascun dels components habituals de la modalitat novel·lística que s'hi escarneix: el xiscle, l'assassinat, l'acumulació d'esdeveniments misteriosos (desaparicions i aparicions), el robatori d'un objecte de valor, el procés d'investigació (amb els escorcolls i els interrogatoris pertinents) i la resolució final de l'enigma. El fet de complementar-los amb el protagonisme d'uns tipus humans d'una determinada extracció social, entre els quals existeixen vincles secrets i s'estableixen relacions i sospites diverses, blindava aquesta dimensió i, simultàniament, canalitza l'altra (el retrat humorístic del món literariocultural català); el tractament que se'ls aplica du a terme la transformació en la narració i en el seu efecte, i els projecta vers l'àmbit de les col·laboracions d'Hari-Hara a *Clarisme*.

Les motivacions dels personatges, en lloc de respondre a factors terribles, recolzen en la vulgaritat més absoluta, de la mateixa manera que les relacions entre ells en mostren la volubilitat (especialment l'amorosa) i que els fets més estranys esdevenen escenes clownesques, de sànet, vodevil o cinema mut. Per exemple, quan tots giravolten còmicament en fila, corrent, suant i empaitant-se, per intentar alliberar una de les germanes Balba dels cops de bec del papagai que se li ha arrapat a l'espatlla; o en el capítol V, en què senten un xiulet que els espanta i, immediatament, enmig de l'ambient terrorífic de la tempesta, un llamp il·lumina «una figura esglaiadorament humana» que no és sinó Xavier Corrua, que entra vestit amb banyador i un barnús taronja i negre tot xiulant *La taverna d'en Mallol* (36-37).⁴⁸⁷ El cas més extrem és el crim pròpiament dit, significatiu de la mena de desplaçament cap a l'espai del còmic i el grotesc que s'exerceix en els clixés: en lloc d'una víctima humana, es troba una sabata de dona amb un punyal senegalès clavat; en el seu moment, es descobreix que aquesta "punyalada" és el truc principal del muntatge de l'amfitrió, mogut per l'amor que sent envers Rut —la jove que porta un valuós collar, que desapareix i que la resta es posa a cercar oblidant la víctima-calçat—. El suposat assassinat, doncs, esdevé una caricatura dels crims habituals en el subgènere novel·lístic corresponent, s'oblida temporalment en benefici de la recerca de la noia/joia (perquè Joan Encunya no està disposat a perdre els diners que li ha costat el

collar) i s'erigeix, a més, en una ficció organitzada per un escriptor i, per tant, en teatre factual i en crim literari "real".

Quan li pregunten qui ha estat l'assassí, Marià Frena contesta que ha estat ell i explica els seus motius: «Ha estat per desig de joc. Pura farsa. Necessitat d'observar reaccions... i d'allunyar l'atenció dels amics d'una amiga. Descentrar l'interès de tots plegats vers la fantasia i veure fins on l'esperit l'accepta» (160). És a dir, ludicitat, comèdia burlesca, consideració dels efectes de l'espectacle i de la ficció, diversió (en el sentit de 'desviació') de la literatura i posada a prova dels seus receptors: exactament els mateixos elements que reposen a la base del llibre que tenim a les mans (els mots de Frena podrien traslladar-se a la nota de presentació de Rodoreda sense cap dificultat). Tot és fruit, dins de la trama, de la manipulació d'un novel·lista. Atès que això ocorre en una narració titulada *Crim*, escrita per una autora i amb uns mòbils paral·lels, els dos "textos" (el del personatge fictici i el de la persona real) queden superposats conceptualment, de tal manera que es dilueixen els límits entre realitat i ficció alhora que s'evidencien els mecanismes de la creació literària. Aquesta dissolució resulta molt evident en alguns moments puntuals, com quan en el capítol XX s'equiparen la dificultat de resoldre el misteri i la de resoldre l'acabament d'una novel·la: a l'afirmació que «seria hora que algú procedís a desembolicar-ho tot plegat» es replica que «és difícil com un final ben acabat» (153); la frase admet una aplicació dins del relat —perquè hi ha un personatge que es dedica a escriure novel·les— i també fora d'aquest, ja que s'integra en una obra que s'ha hagut de plantejar el problema i que exposa repetidament, amb recursos diversos, la seva mecànica artística.

De fet, *Crim* se salta de manera intencionada pràcticament totes les línies divisòries entre nivells intranarratius i extranarratius. Les superposicions no afecten només el binomi Frena - "assassinat" de la sabata / Rodoreda - *Crim* i, per tant, una mena de vincle entre l'univers textual i allò que li és extern. Dins del microcosmos literari, per exemple, es confonen el relat intradiegètic de Camp Gimpona sobre la seva expedició de joventut a Egipte i la narració primera (la del narrador en tercera persona); o la realitat i la ficció intratextuals s'entrecavalquen en la relació entre l'escriptor i Rut. En el moment que es produeix el xisclé que deixa tothom corglaçat, l'erudit havia arribat al punt exacte de la seva història en què, a la galeria dins la qual es trobava amb la resta

⁴⁸⁷ V. Porta (ed.) 2002: 152, nota 50, per a la referència.

d'expedicionaris, «ressonà, lúgubrement, un xiscle...» (11);⁴⁸⁸ quan, en benefici de la solució de la intriga, Xavier Corrua llegeix en veu alta el que hi ha escrit en el bloc que Marià Frena du a la butxaca, l'autor confereix entitat de notes per a un llibre a les emocions i als sentiments del seu amor real en la narració: per evitar el ridícul de la seva intimitat feta pública (del seu romanticisme carrincló) es fa el desentès i assegura que el seu dietari personal són simples «apunts de novel·la». De manera semblant, l'obra conté una sèrie d'afirmacions que es poden aplicar humorísticament a *Crim* encara que es refereixin a l'univers intern del text, ja que constitueixen pautes de lectura tan factibles per al producte rodoredià com per a la invenció del personatge escriptor. El final de la narració (quan, descobert tot, Marià es disposa a complir el càstig que li sigui imposat i marxa cap als jutjats de Madrid amb el seu secretari) en resulta especialment il·lustratiu:

— Sembla mentida que un home com tu hagi fet el que ha fet per amor —diu Xavier tot posant-se el barnús.

Al defora gairebé ja és clar. Els núvols s'empaiten, viatgers incansables corren adalerats. Un bocí de cel apareix net i nou. El vent espolsa les gotes dels arbres i eixuga bassiols.

— No pas ben bé. Potser aprofitaré alguns detalls per a una novel·la...

— Esplèndid!... —exclama Xavier entusiasmat—. Això és saber viure. Ja ho veig. Hi sortirem tots. Hauries de fer que tingués un ritme boig. Començar per l'acabament. Acabar pel mig i que no tingués final. Barrejar situacions. Actuar de càmera fotogràfica. De la teulada de la casa caure al jardí. Del saló a l'ànima d'un dels protagonistes i d'aquesta a descriure la pluja que farà horrible la nit. Podries parlar del món, de la vida... pintar diversitat de caràcters, fer ressaltar rauxes, afeccions, ridiculeses... Serà magnífic. La millor que hauràs escrit. T'aconsello que t'esforcis a fer una cosa nova... res de tòpics: original, forta, impressionant. Pots fer-ho. Tens talent, no et deixis decaure. Jo t'ajudaré. El present és falaguer, com un amor novençà. Riure de tot i no t'endinsis en cabòries. Quin llibre!... Coberta verda, llom daurat, lletres negres... Fes que sigui atrevit. No hi planyis substància...

Marià, amicalment, posa el braç a l'espatlla de Xavier.

— Fort? Impressionant? Atrevit? No siguis criatura... què vols que escrigui de tot això que dius, si existeix la Bíblia?

I se'n van. (167-168)

Aquest fragment podria llegir-se, sense cap problema, com la gènesi de *Crim*, una novel·la a la qual es poden atribuir les característiques reclamades pel secretari: hi surten tots els personatges que han protagonitzat la nit; té «un ritme boig» i una estructura desordenada; barreja situacions; actua de càmera fotogràfica —i la referència és significativa perquè, a causa de la mobilitat accional del text, remet directament al

⁴⁸⁸ A Porta 1995b s'interpreta aquesta narració, juntament amb la història del Capità Perna-de-Fusta explicada per Xun-Li i amb la de les plantofes del Gran Visir relatada per Frena, com una inclusió parcial del gènere d'aventures, la qual acaba de perfilar l'organització estructural de *Crim* i en referma el clima de misteri, exotisme i cosmopolitisme.

cinema—; descriu la pluja que fa la nit horrible, parla del món i de la vida; pinta una diversitat de caràcters amb tics i ridiculeses; transgredeix tòpics, és original (si més no quant a pastitx i novel·la teatralitzada) i atrevida, es riu de tot, no s'endinsa en cabòries i, al mateix temps, no “explica” res d'inèdit. Però es tracta de dos nivells diferents de realitat, com el lector sap —i si no ho sap, ara hi ha de pensar—, cosa que no treu que, a través del discurs de Corrua, Rodoreda ironitzés sobre la magnificència del llibre i sobre la possibilitat que fos el millor que havia escrit, al mateix temps que en destranscendentalitzava la importància mitjançant la resposta de Marià. El fet que el novel·lista no admeti la possibilitat d'una obra forta, impressionant i agosarada a causa de l'existència del text veterotestamentari representa, al costat de la broma, una admissió de la famosa frase bíblica que no hi ha res nou sota la capa del sol; una desmitificació, per tant, de la literatura com a creadora en el sentit de producte d'un autor déu, amb la consegüent negació d'aquest,⁴⁸⁹ i un reconeixement simultani de la tradició i del deute que hi té tota creació artística. Maria Campillo ho ha explicat a la perfecció:

[...] [L]’episodi novel·lístic té el seu referent en un clima relacionat amb el pensament literari d’alguns dels personatges-clau que apareixen a *Crim* i que són representants d’una intel·lecció força crítica de la realitat i del propi moment històric. Pensament literari que es tradueix en unes propostes que, per simplificar i per entendre’ns, parteixen de la premissa que en les formes convencionals de la novel·la tot és ja dit i de moltes maneres. I que, arribat el punt en què escriure sense plantejar-se les autèntiques relacions entre realitat i literatura pot esdevenir tautològic, a causa del fort comportament ficcional que impregna la realitat mateixa, supeditada a tota una gamma de models configuradors (els literaris però també els incorporats a través d’altres patrons d’interpretació, que anirien de la tradició religiosa al cinema), només resta el territori de la reflexió. I, doncs, de l’escriptura com a exploració i com a joc, com a joc revelador, entorn de les convencions literàries i de la seva projecció damunt la vida i el comportament humans.⁴⁹⁰

Exactament igual que ho havien fet *Un dia de la vida d’un home*, *Del que hom no pot fugir* i *Sóc una dona honrada?*, *Crim* bevia de la cultura i de les fonts literàries preexistents; si no se n’amagava i ho exposava obertament a través de l’humor, era perquè no es tractava de renunciar a l’escriptura ficcional, sinó de prendre consciència de la seva naturalesa, dels seus mecanismes i de les seves limitacions per evitar enganys. Es tractava de dessacralitzar-la, de potenciar-ne els aspectes pròpiament literaris, asèptics i lúdics en benefici d’una normalitat cultural, d’una diversió, que l’excés de

⁴⁸⁹ V. Balaguer 2003: 336-341.

⁴⁹⁰ Campillo 2003: 233-234.

transcendentalització i la concentració exclusiva en una suposada gravetat (a l'estil esclasansià, per exemple) feien impossible dins dels paràmetres de la modernitat.⁴⁹¹

La paròdia —l'àmbit de la frivolitat, en el sentit positiu del terme—⁴⁹² era una de les vies idònies per aconseguir-ho. C. A. Jordana, entre altres, feia temps que ho venia demostrant. A *Crim*, el model literari que l'escriptor va constituir per a Rodoreda es concreta en la relació intertextual amb *El collar de la Núria*.⁴⁹³ En un moment determinat de la narració (quan Goethe arriba a la casa i el prenen pel detectiu a qui Encunya ha fet avisar, a fi de recuperar el valuós collar desaparegut amb Rut), el banquer interromp una discussió sobre la llibertat amb el seu reclam de la joia, a propòsit del qual el fals investigador fa una observació que remet indirectament a la novel·la publicada per Jordana el 1927:

— Vull el meu collar. Sí. El meu collar.

— Assumpte vulgar —diu el detectiu cellajunt—. *La desaparició d'un collar sembla el principal fonament de tota obra detectivesca que s'estimi*. Per què? Posaré art en la meua obra per bé que tot el que és intranscendent em decep. Per què no desapareix la corbata de Trabal? Quin braó en l'esbrinament... (93; la cursiva és meua)

L'afirmació proporciona una justificació narrativa genèrica, clarament irònica, al desplaçament de l'assassinat de la sabata en pro de la recerca de Rut i del collar, però qualifica la desaparició de fet vulgar i intranscendent en la realitat. El fet, en canvi, constitueix la base «de tota obra detectivesca que s'estimi»; com la de Jordana, cosa que qualsevol lector informat sap. Tanmateix, l'esment explícit és Francesc Trabal, escriptor de novel·les sobre relacions amoroses en clau de paròdia, autor d'una obra en què no paren de desaparèixer coses que cal buscar (*L'home que es va perdre*, 1929) i la corbata del qual n'era un distintiu sovint objecte de broma. El món real i la ficció es barregen, així, per boca d'un personatge que en pateix les conseqüències en la pròpia salut mental, i l'amalgama i la picada d'ullet rodoredianes —les quals s'entenen, també, des de les

⁴⁹¹ Des d'aquest punt de vista, *Crim* és l'obra rodorediana que més directament entronca amb la producció coetània d'autors com Trabal o Calders, que escriuen una mena de novel·les la significació de les quals «és la de treure tota autoritat a la figura de l'autor-déu» (Balaguer 2003: 344). V. també Campillo 2003: 233-235.

⁴⁹² V. II.2.2.2.2.2.

⁴⁹³ La vinculació ha estat repetidament establerta (per exemple, a Porta 1995b, que la recull de Carme Arnau). Totes les citacions de l'obra que incloc procedeixen de C. A. Jordana, *El collar de la Núria* (Barcelona: Mentora, 1927), i en consigno directament els números de pàgina per estalviar l'extensió referencial.

pràctiques humorístiques paral·leles de Jordana i de Trabal— apel·len a la complicitat del lector a través de la referència. Més enllà d'aquesta anècdota i d'altres, i malgrat les distàncies existents entre els dos productes, el text jordanià va operar com un model directe per articular la novel·la de 1936. Les connexions entre *El collar de la Núria* i *Crim* són evidents en les línies argumentals, els *leitmotiv* específics, els procediments narratius, els recursos constructius, els usos lingüístics, la funció dels referents extratextuals i l'autoreflexió literària.

Estructurada en vint-i-cinc capítols titulats i numerats amb xifres romanes, *El collar de la Núria* basteix una història aparentment centrada en la desaparició de la joia pertinent, un suposat enigma en el qual es veuen implicats nombrosos personatges.⁴⁹⁴ La narració és responsabilitat d'un d'ells, Cèsar Franc, «ben emmetzinat de literatura sensacionab» (239) a parer d'aquell que resol feliçment el misteri, Parnell Samvitx. La trama, els seus elements i el tractament humorístic que els distorsiona, inscriu el llibre en la tradició de la novel·la detectivesca de filiació anglosaxona per la via de la paròdia. La caricaturització s'efectua mitjançant diversos canals: a) la construcció d'una farsa policíaca que encobreix un rerefons de relacions sentimentals ben poc terrible, amb la consegüent comicitat de les situacions que se'n deriven; b) la definició narrativa dels protagonistes, parcialment vehiculada a través dels noms;⁴⁹⁵ c) els jocs de llenguatge i la desautomatització que signifiquen —perquè, com diu el detectiu disfressat de xofer, «les coses que veiem més sovint són les que més escapen a la nostra observació» (99)—;⁴⁹⁶

⁴⁹⁴ Entre els quals, la protagonista i el seu carboner estimat, Quim; Ramon Ramonet, el «vanitós pueril i poca-solta» (248), matusser, ridícul i grotesc, que usa equivocadament les paraules, i l'indelectible detectiu, Mr. Fog, tarragoní reconverit en escocès (perquè això li dona més credibilitat i, per tant, més feina), amb pipa i lupa incloses, és clar, transformista i «agent principal de l'entitat detectivesca universal *Omnipotens*» (81), el qual, tanmateix, no és qui desembolica la troca.

⁴⁹⁵ El padrastre de Núria, per exemple, separa perfectament la seva personalitat d'Esteve —l'home de família d'Arenys, una mena de «carbassó amb potes» (72), baixet, alegre, entusiasta, bon jan, lector de novel·les policíacques i que sempre està dret— del seu tarannà com a Mr. Xuriguier (negociant d'elevada estatura de Barcelona, fred, impassible, ferreny, capficat, consumidor de lectures financeres i permanentment assegut darrere de l'escriptori). O el narrador, m'ho féu observar Teresa Iribarren, pren nom a partir del compositor i organista belga César-Auguste Franck (en sospitosa coincidència amb Jordana, de nom Cèsar August), cosa que en vehicula la construcció humorística amb relació al que suposa la novel·la: treballador incansable i modest, però intransigent respecte de l'honor del seu art, l'artista ha passat a la posteritat com a artífex d'una fusió de modernitat i tradició que explica la seva renovació de les formes musicals.

⁴⁹⁶ Al capítol XIX, per exemple, Cèsar diu d'ell mateix que «havia dormit amb un d'aquells sons que, per raons misterioses, s'atribueixen als socs» (207).

d) el caràcter autoreflexiu de la narració, en la mateixa direcció expositiva,⁴⁹⁷ i e) l'ús de referències literarioculturals contemporaneïtzadores amb fins irònics i humorístics.⁴⁹⁸

Allò que es pot deduir de les observacions anteriors és que Mercè Rodoreda, a l'hora d'escriure una novel·la amb la qual, aprofitant una de les fórmules narratives amb més èxit del moment (i recollint, doncs, les discussions entorn del gènere), volia provar de guanyar públic per als llibres catalans sense renunciar a la modernitat i als seus plantejaments, va triar, ben conscientment, un determinat camí. Exactament igual que havia fet per elaborar els seus contes infantils, *Un dia de la vida d'un home* o *Del que hom no pot fugir* respecte d'altres plomes catalanes i estrangeres, es va agombolar en un autor que admirava i considerava modèlic, que havia conreat el subgènere en qüestió i que ho havia fet des d'unes concepcions i una actitud literarioculturals amb què s'identificava al cent per cent. Com ha estat indicat, Jordana,

[...] persuadit que la normalitat de qualsevol literatura prové de l'establiment d'unes relacions correctes entre escriptor i demanda literària, creu que l'ampliació del públic lector en català (la creació del lector mitjà, en darrer terme) depèn d'una oferta adequada. Segons ell, cal fer de la llengua un instrument dignificador dels gèneres literaris que, en altres països, consumeix la gran massa. Cal, doncs, oferir uns productes que actuïn com a normals instruments de culturització lingüística i lectora i, ensem, permetin una veritable professionalitat dels escriptors. Aquest tipus de literatura s'ha d'allunyar tant del producte d'"élite" que només pot interessar a una part minsa de lectors com de la literatura específicament popular. I ha d'ésser tipificada per obres estèticament dignes, lleugeres però interessants, ben construïdes i ben escrites, segons la seva preocupació per la qualitat de la literatura de consum expressada a assaigs com «Les afeccions literàries del públic anglès i americà» o «Les aventures d'un escriptor a través d'una novel·la».⁴⁹⁹

⁴⁹⁷ Esteve Xuriguera és un «devorador de novel·les policiaques» (228) —en té una estanteria plena, amb predomini d'autors anglesos— i, segons Mr. Fog (que en realitat s'equivoca en interpretar el fet), actua mogut pel «tèrbol esperit d'aventura que havien despertat en ell les lectures sensacionals» (229).

⁴⁹⁸ En el capítol I s'esmenta la secció «Les idees i les imatges», de Josep M. Junoy, per ironitzar sobre un parlament de Samvitx entorn de l'amor en clau de filosofia barata; o en el XIII, quan Cèsar (que es creu enamorat de Núria) retreu a la noia que hagi besat el carboner, ella es posa a ballar mentre recita, tot modificant-lo (estrafent-lo i rebaixant-lo per posar en ridícul l'actitud de Cèsar), un fragment de *Salomé*, d'Oscar Wilde. En el capítol II, al seu torn, el narrador en primera persona, després d'usar un aviador imaginari per fer el recorregut de la casa on es desenvolupa principalment l'acció, explica la utilitat i el sentit novel·lístics del recurs: «l'aviador tafaner ha desaparegut d'aquesta narració, duent-se'n el meu agraïment per la seva conducta altruista. La qual m'ha permès de fer sense presses una explicació necessària per situar els esdeveniments misteriosos que començaren aquella nit d'agost en què jo, ajaçat en una *chaise-longue*, m'havia deixat sorprendre per la mandra...» (33). Etc. Una anotació respecte del darrer exemple: a *Crim*, significativament, el capítol XVIII es tanca amb una remor llunyana que interromp el guirigall provocat pels crits simultanis de tots els personatges, i aquesta remor resulta ser una esquadrilla d'avions en un dels quals viatja Flac, el qual es llança amb paracaigudes.

⁴⁹⁹ Campillo 1993: 7-8. El dos assaigs als quals l'estudiosa fa referència es van publicar a *Revista de Catalunya*, respectivament en els ns. 41 (novembre 1927), 449-455, i 14 (agost 1925), 120-126.

Si el Cèsar Franc d'*El collar de la Núria* interpreta els fets de la vida d'acord amb les pautes de certa literatura, com feia la senyora Paus a *Un dia de la vida d'un home* (a què cal estendre, per tant, el deute amb l'obra jordaniana, amb la seva "manera de" i amb el que representa culturalment), i d'això en resulten la comicitat i/o el ridícul, *Crim* presenta un personatge absolutament condicionat per les novel·les (tot i que amb un matis diferent, ja que no l'han afectat com a consumidor sinó com a productor) i conté, novament, una reflexió interna sobre la literatura i els seus efectes. Després d'escoltar el relat dels esdeveniments recents per boca de Marià Frena, que «es presenta al detectiu com a novel·lista i únic culpable d'una situació que no es pot explicar» (92) —cosa que és de debò, però que encara no s'ha descobert en el desenvolupament argumental—, Goethe exclama que ja té la solució i que ell coneix igualment «un xic d'això que en diuen literatura i suficientment per a parlar-ne aquí»; Xavier Corrua s'oposa a aquesta intenció amb les següents raons (la ironia de les quals resulta evident pel fet d'aparèixer dins d'una novel·la):

— Malament. [...] Si fem literatura perdrem el món de vista i la veritat ens passarà arran dels ulls sense que ens sigui permès d'adonar-nos-en. La literatura, amics, és el narcòtic de l'home civilitzat. La literatura s'entafora als cervells més ben muntats i ja l'home perd la noció de la realitat; noves idees el trasbalsen i sota la influència perniciosa d'escriptors normalment anormals va a la recerca del fantàstic que li apareix fonamentalment real i fa del mal bé i del bé mal. (92)

Això és el que li ha passat a Goethe; un treballador del sanatori ho explica: «Aquest senyor el nom del qual no cal que els digui és d'una passivitat exemplar i sofreix una lleu pertorbació de les facultats mentals; que només altera la presència de gent normal. En els seus bons temps de lucidesa era un home intel·ligent, de reconegut talent i ben guanyada fama, però el senzill fet d'haver escrit set novel·les seguides, l'una darrera l'altra, *obsessionat pel desig d'emular les grans glòries universals de la literatura*, el va precipitar a l'estat en què es troba. Ell es creu Goethe i tots breguem per a conservar-li la il·lusió que el fa submís i obedient» (103; la cursiva és meva).⁵⁰⁰

Campillo, en analitzar la trajectòria de Jordana, estableix una relació significativa —malgrat que en demarca les limitacions— entre Carner, l'escriptor i el Grup de Sabadell respecte de l'humor.

⁵⁰⁰ Unes consideracions de Josep M. Balaguer sobre la novel·lística dels anys vint i trenta, a propòsit de Pere Calders, il·luminen el sentit d'un personatge com aquest (o com Marià Frena i Cèsar Franc) i, en darrer terme, les bases conceptuals de *Crim*. En mots de l'estudiós, l'ús de la paròdia en el període pretén «mostrar el que [la novel·la] té d'artifici en qualsevol de les seves concepcions, destriar que [...] hi ha un problema de models, mostrar els paranys que s'amaguen darrere de la suposada transparència

De manera diferent i diversa, la resta de personatges pateixen igualment “el problema de la novel·la”, ja que malinterpreten i confonen els fets a causa dels paràmetres equivocats que hi apliquen. Per començar, una situació ben poc enigmàtica es percep en termes de misteri terrible, i s’hi superposen, immediatament, les normes de comportament corresponents segons la literatura en qüestió —d’acord amb els passos de «qualsevol manual de perquició detectivesca» (76)—; com que s’exigeix un detectiu per resoldre la desaparició del collar, a la primera persona que ve de fora se li atribueix aquesta professió, cosa que condueix els protagonistes a situar-se sota «el caprici d’un foll» (103). I val la pena anotar que qui els encamina cap aquí és Marià Frena, el novel·lista que ho ha preparat tot, la persona que coneix la creació literària i els seus mecanismes perquè en produeix; o que l’observació sobre els efectes nocius de la ficció, sobre la confusió entre realitat i fantasia que provoca, la fa un personatge que té les estanteries plenes de novel·les policiaques i que, com tots els altres, no qüestiona cap de les absurditats ni de les situacions grotesques successives, perquè hi està tan subjecte com ells: el consum d’obres detectivesques i la construcció de l’ens ficcional en què aquest tret s’inscriu sancionen l’aparent contradicció. Ell mateix és pura caricatura, pur esperpent còmic, pura imaginació; que estraïa, però, una realitat, exactament igual que la resta (i exactament igual que fa *Crim* com a novel·la).

La narració, a més d’articular els seus “caràcters” de manera que resulti impossible no adonar-se’n, ho arriba a explicitar en determinats moments. En la descripció de les golfes, on pugen en grup al capítol XIV, els objectes prenen una vida que contrasta amb la seva inhumanitat, provocadora de la burla d’unes làmpares: «Una colla de llums inutilitzats per la moda es mofen dels éssers fantàstics que passen per

d’alguns d’aquests models i, en definitiva, reflexionar sobre què ha estat, què és i què pot arribar a ser el gènere, en un moment en què les seves transformacions estan donant lloc a debats sobre els seus límits, sobre la seva definició com a gènere. / Un dels recursos amb què es concreten aquests objectius és el de la creació d’autors fictivals. L’interès del novel·lista, com ha passat amb la poesia, es desplaça d’allò narrat cap a l’acte de narrar» (Balaguer 2003: 338); ara bé, la concepció moderna de la identitat, en plena crisi com a noció, «una de les coses que [...] comporta és la pèrdua de la capacitat del subjecte com a nucli i origen de sentit. Així, l’autor que cerquem en el text com a font d’autoritat no es pot escapar d’un procés sobre el qual s’hauria de basar la construcció dels seus personatges. [...] Així, ves per on, arriba un moment en què una sèrie d’escriptors, una part dels quals són catalans, posen el dit a la plaga, furguen en el mecanisme que ens indica la incompatibilitat de les nocions d’autoria, d’identitat i d’originalitat. I ho fan a través de la novel·la, tot situant-la com a objecte que en ell mateix, en el seu procés de creació-lectura, permet percebre el desencadenament d’aquest conjunt de paradoxes. El mirall ja no va al llarg del camí, ni es gira a un individu concebut com a desplegament en societat i exponent de fenòmens que se suposen intrínsecament psicològics, sinó que s’acara directament a la figura de l’autor que es percep a través dels reflexos de la seva obra en d’altres, els lectors» (*ibid.*: 340-341).

sota seu» (88; la cursiva és meva); o, després de la marxa de Goethe, davant del dilema sobre què cal fer, es posen a parlar tots alhora, i l'escena és narrada —i acotada— com segueix: «Cadascú crida per on vol. L'anarquia regna, mestressa i senyora de cors i cervells. Aiguabarreig d'opinions. Diversitat de parers. Discrepàncies inoportunes. *Fals sentit de la vida que només demana d'ésser ben viscuda. Tots breguen a complicar-se-la amb llurs fantasies i desigs, descentrats del propi centre en equilibri inestable damunt filferros perillosos*» (105; la cursiva és meva).

Aquests ens són «éssers fantàstics», en part, com a ninots, esquemes prototípics i fàcilment reconeixibles. La paròdia de la mena de situació que es planteja (un sopar a casa d'un escriptor en què es produeix un crim) ho reclama. Per caricaturitzar les figures d'un determinat ambient sociocultural en paral·lel a la deformació dels clixés novel·lístics, s'efectua, però, una hibridació. El caràcter tòpic exagerat, vehiculat pels noms, els trets i els comportaments que els defineixen, apel·la a la complicitat del lector per provocar la riulla en sentits complementaris a la paròdia del gènere. Apareixen, així, els models del banquer, el polític, l'escriptor, l'erudit, les “solterones” *British-style*, la vídua *vamp*, la jove artista que n'està gelosa i que rivalitza amb ella en bellesa i conquestes amoroses, l'esportista, el ballarí apassionat, l'amant mantinguda per lluir davant dels íntims, el detectiu o el criat xinès. A part dels antropònims, les característiques essencials i els capteniments, se'n parodien la indumentària, els idiolectes, les obsessions, l'egocentrisme i els defectes més externs. Com que al darrere hi ha personalitats conegudes i identificables de la vida pública, els efectes i l'abast de la paròdia es reforcen i s'amplifiquen.

Camp Gimpona n'és una de les mostres més clares.⁵⁰¹ Correlat evident de Pere Bosch Gimpera,⁵⁰² és un «conegut *gourmet* i furgador de la Prehistòria» (8) amb una

⁵⁰¹ Una consideració més detallada d'aquest personatge, que fa prou evident el recurs, pretén estalviar la dilatació expositiva que, sense aportar altres elements significatius a l'argumentació, es derivaria de l'anàlisi de cadascun dels altres (duta a terme, d'altra banda, a Porta 1995b i 1997, i que es pot llegir en l'aparat de notes d'idem (ed.) 2002). Val la pena assenyalar, tanmateix —els estudis de Roser Porta hi obliguen en certa manera—, que Marià Frena, com s'havia ressaltat a Campillo 1983b, està clarament inspirat en Francesc Trabal; ho il·lustra, entre altres, el següent fragment: «S'havia cansat de saviesa. Molt és massa. Per reacció s'havia tornat banal. Servava només el tarannà socràtic en allò que es refereix al “saber viure”, l'epicuri en “evita el dolor”, el platònic en “sigues espiritual” i, enmig dels contratemps amb què havia topat, adoptava un posat mig irònic, mig infantil, i abocava als fulls de paper històries inversemblants que el divertien més a ell que no als lectors. Mai, però, no havia tractat temes detectivescs, tot i que el joc el temptava» (15). Això no vol dir, naturalment, que Marià Frena “sigui” Francesc Trabal, ni implica necessàriament, en vista de la naturalesa de *Crim*, que la construcció del personatge es correspongui al cent per cent i en tot moment a la persona real; no hi ha

gran «bomba abdominal» (9), el qual, de jove, va participar en la recerca de l'escarabat sagrat de Cleopatra. Veu la gent en qualitat d'exemplars dignes d'estudi (en conèixer el secretari, per citar-ne un cas, el compara mentalment a un «magnífic indigeta» (37) mentre li contempla les cuixes), perquè tot ho relaciona immediatament amb la seva disciplina (de fet, és ell qui, de seguida, qualifica el succés de «misteri que ens caldrà desxifrar» (19), com correspon a qui interpreta jeroglífics). L'endemà de la vetllada, ha d'anar a parlar a Empúries amb motiu dels treballs arqueològics que s'hi duen a terme i, en el breu lapse temporal escolat entre el suggeriment de Marià Frena que les senyores ensenyin els peus per tal de comprovar de qui és la sabata assassinada i els procediments en si, l'erudit pensa sobre el dia següent i s'imagina l'èxit que l'espera:

[...] Demà he d'anar a Empúries. Les excavacions que s'hi realitzen revesteixen gran interès. Prova suprema de romanticisme. Hi haurà un àpat magnífic a honor meu. Faré un discurs en aquests termes. "Nobles herois d'ardida gesta que us deixeu emmenar per l'ideal flamíger de rescatar els tresors més preats que reté, engelosida, la mare terra. Sóc amb vosaltres. Amb vosaltres lluito. Cavant moriré. Si l'època quaternària assenyala, de manera innegable, positiva, l'aparició dels primers vestigis de civilització: ossos, paelles, instruments, ceràmica, calderons, etcètera, l'època actual cal que senti amor envers aquestes troballes inesperades, però desitjades febrosament; troballes que cadascú de nosaltres convé a qualificar d'interessantíssimes, pel fet d'haver pertangut als nostres llunyans antepassats, traspassats, passats... Milers d'anys han transcorregut i la construcció lacustre i la "barraca del lladre" dels temps neolítics i eneolítics han evolucionat fins a convertir-se en palaus i residències sumptuoses. De milers d'anys ençà que venerem els dòlmens i els menhirs, som descendents de puixants tribus africanes i encara enyorem l'anella al nas i la llança guerrera a la mà. El gustós regust del trist peixet cuit a l'ast i sense sal encara ens omple la boca i no poden llevar-nos-el ni la salsa verda ni la salsa salmó. El més excel·lent llobarro no pot competir amb la poesia de l'edat de pedra ni la nostra figura amb aquella viril de l'home lleó. Oh, admirat Déchelette i Cartail·lach! Oh pintures rupestres de Cogul i Sílex d'Espolla! Oh, temples romans... suggestiva testa femenina d'Empúries bellament guenya! Divina dama d'Elx!..."

incompatibilitat amb la interpretació que suposa «una paròdia de la figura [del novel·lista] en general» (Porta (ed.) 2002: 126, nota 15), per la qual cosa no s'entén massa que l'estudiosa negui la identificació de Campillo. La descripció podria entendre's, també, com una autoficcionalització parcial de la mateixa Rodoreda; dos aspectes que ho ratificarien, per la via de la paròdia i de la inversió humorística, són a) la idea de Frena de crear el Club dels Sabatots —*alter ego* humorístic del Club dels Novel·listes (v. III.4.3)—, que Porta mateix recull i anota (v. *ibid.*: 143, nota 41), i b) la precocitat del personatge, que parodia una convicció contrària, precisament, a la d'autors com Trabal i Rodoreda (aquella segons la qual l'escriptor no neix, sinó que es fa). Porta detecta la font de la caricatura d'aquest segon element en l'activitat a *Clarisme*, concretament a les entrevistes (v. *ibid.*: 126, nota 16).

⁵⁰² Pere Bosch i Gimpera (1891-1974). Historiador especialitzat en la prehistòria, arqueòleg i filòleg, que havia estat objecte de broma a *Clarisme*. Autor de diverses obres erudites, fundà l'Escola Catalana d'Arqueologia. Féu classes en l'àmbit acadèmic i fou degà de la Facultat de Lletres de la Universitat de Barcelona i rector de la Universitat Autònoma, a més de director de museus i institucions i responsable principal de les excavacions d'Empúries. Per a més informació, v. Porta (ed.) 2002: 118, nota 3.

L'aplaudiran. Li diran salvador. Durà una flor al trau i les dames sospiraran abassegades de folls desigs. Saludarà: finament. Cop de cap a l'esquerra, cop de cap a la dreta. Reverència enfront. El nas a la plata. Satisfacció. L'ampolla de xampanya serà a l'abast de la mà i l'eufòria s'empararà dels cors xops de licors. El perfum dels escots femenins remuntarà, com encens, fins als seus narius. Quanta d'admiració a la seva erudició!... (25-26)

La representació textual del pensament caricaturitza l'actitud del personatge i el seu llenguatge mitjançant diversos components: l'exageració de la vanitat; la unió de l'interès científic als instints més carnals —la golafreria i la sexualitat—, els quals el superen clarament; la buidor del discurs; la hipèrbole i el rebaixament de l'expressió tipificada i ampul·losa sense rerefons real; les associacions lingüístiques humorístiques per contigüitat fonètica (per exemple, els «antepassats, traspassats, passats...»), en què el primer terme, a més, és gramaticalment incorrecte de manera expressa en benefici de la ridiculització de l'erudit, que parla malament el català); les comparacions i les imatges que delaten la vulgaritat del personatge; etc.⁵⁰³ Quan es fan els escorcolls i li arriba el torn, Marià Frena el descriu mentalment (com a escriptor que és) amb el vers «Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large»;⁵⁰⁴ el veu «amb el ventrell per proa, el cap per xemeneia i la por per línia de flotació» (62), en un símil literari d'efecte parodiador. El que l'estudiós du a les butxaques el posa novament en evidència i el caricaturitza en una mesura paral·lela, i amb recursos semblants, a la reflexió mental. Hi porta, en una enumeració amb acotacions de ritme clarament escènic, el següent:

Una punta de sílex.
Una espasa ibèrica mig menjada per les centúries.
Una fotografia de l'Afrodita trobada a Empúries.
Unes quantes crostes de pa.
Una clau lluent per l'ús, menuda i suggeridora.
— De casa?
— No... Sí... No... Sí...
— Xun-Li, tens a l'abast de la mà una margarida?

⁵⁰³ Així, ell s'imagina que esdevindrà heroi i seductor, quan en realitat no diu més que obvietats o bajaranades, perquè només pensa en les dones i en el menjar: per això es recrea amb la figuració del seu nas a la plata i ensumant els perfums de les senyores. La disposició al sacrifici fins a la mort, per esmentar un cas similar al de la renúncia al dinar de Ramon Rampell, es converteix en un traspàs ben prosaic suposant que arribés a ser autèntic (cosa que no és probable): la fi amb la pala a la mà i, doncs, suant i esbufegant previsiblement. Encara que es tracti d'una metàfora, el to del text i els seus procediments n'admeten la lectura literal còmica.

⁵⁰⁴ És a dir, «fas l'efecte d'un bell vaixell que es fa a la mar», on la polisèmia de *vaisseau* ('vaixell' / 'atuell, vas') i un dels sentits estrictes, fora de l'expressió, de *large* ('ample') comprenen una broma més amb relació a la professió i al físic de Camp Gimpona, perquè la traducció literal del vers seria alguna cosa com «fas l'efecte d'un vas que pren amplada». La ironia arriba a abastar el seu capteniment, ja que *large* també vol dir 'generós' i, en canvi, la gasiveria és un altre tret del personatge.

— No honorable senyol.
 — La volia?
 — Per a saber si ella m'estima.
 Les dames xiuxiuegen.
 Marià Frena, amb un gest imperatiu, imposa silenci.
 — Atenció!
 — Ha sortit el meu collar?
 Camp Gimpona davant la pregunta feta pel banquer Joan Encunya enrogeix d'ira.
 — Atenció!... Aquí trobo una mena de bony.
 — Què deu ésser?
 — Tot fa suposar que es tracta d'una cosa seriosa...
 I de la butxaca esquerra de l'americana del prehistoriador en treu...
 — Amics meus, l'alarma ha estat infundada. No té importància.
 — Què és?
 — Un plec de quartilles de l'Ateneu.
 Tots respiren.
 A Camp Gimpona li espurnegen els ulls. Es defensa.
 — Són per a escriure a la meva mare... (62-63)

Les coses que guarda (un procediment esquematitzador amb fins humorístics, aplicat també a la resta d'escorcollats) són absurdes, impossibles d'encabir en una butxaca, i ridiculitzen, així, les manies i les misèries de l'erudit: armes prehistòriques, un retrat de la representació femenina de l'amor trobada en les excavacions, restes de menjar, una clau enigmàtica i gastada —la vacil·lació sobre la qual deriva, per associació lingüística, en el tòpic de la margarida i en els possibles sentimentals— i, finalment, l'objecte que, tot i provar la seva honradesa (perquè no és el collar), el delata simultàniament com a lladre, encara que de poca volada: Camp Gimpona ha agafat un plec de quartilles de l'Ateneu (una institució cultural amb relació a la qual la frase «es tracta d'una cosa seriosa» pren una ironia evident, perquè després resulta que no té «cap importància»); presumiblement, per estalviar despeses en paper. El contrast entre la seva posició professional, que pressuposa una certa cultura i una situació econòmica òptima, i el robatori de les quartilles (ni que sigui per escriure a la seva mare, cosa que no el justifica en absolut) exposa la mesquinesa del prehistoriador (i, potser, la insuficiència del seu sou).⁵⁰⁵

⁵⁰⁵ A Porta 1995b, i amb relació a la «teoria literària» rodorediana, s'identifica el personatge amb el culturalisme vindicador de la tradició, de l'academicisme, de la solemnitat i de la retòrica, *versus* l'avantguardisme, la llibertat, l'espontaneïtat i la modernitat (el prototipus cultural del present) que representa Vessex Boy. Aquesta parella constitueix, per a l'estudiosa, un dels contrapunts més importants de la novel·la, en el sentit que canalitza l'oposició clau entre tradició i modernitat, a què es vinculen també els binomis *racionalisme/irracionalisme*; *patetisme romàntic / distanciament irònic*; *sentimentalisme/antisentimentalisme*; *transcendentalització/desmitificació*; *ordre burgès / revolució*, etc. Així, tot recollint els debats coetanis, Rodoreda s'hi situaria críticament al davant, mitjançant el retrat lúdic a què res no escapa, per rebutjar l'adopció d'actituds agressives i la radicalització extrema en

Camp Gimpona il·lustra igualment la hibridació discursiva i textual en què reverteixen els usos lingüístics i la incorporació d'elements externs a la ficció. La remissió directa o indirecta a persones, llocs, fets, actituds o situacions que el públic català havia d'identificar, i pot identificar encara (si més no parcialment), com a integrants de la seva realitat (en aquest cas, Bosch Gimpera, Empúries, les troballes arqueològiques a l'Empordà, l'abús de les condicions professionals en benefici propi, ja sigui per estalviar diners i menjar de franc o bé per obtenir favors sexuals, etc.), blinda la paròdia per la via del reconeixement i produeix una mixtura que, alhora que evidencia la dimensió de representació d'un món que té la novel·la com a gènere, subratlla precisament la seva literarietat. El farcit referencial —polític, social i, sobretot, cultural i literari— subjecte a broma configura un dels fonaments de *Crim* en el que té de paròdia d'un univers conegut, en vehicula al mateix temps una relativització mitjançant l'humor que recerca la complicitat intel·lectual de qui llegeix i implica un desplegament de coneixements que, en la seva prolixitat, apunta novament vers aquella necessitat autoafirmativa de Rodoreda, l'autora jove que demostra tot el que sap.

Aquesta funció multiangular explica la presència abassegadora de referents literaris i els tractaments que se'ls apliquen. El capítol II n'aporta una bona exemplificació. Quan els personatges descobreixen la sabata, la veu narrativa la descriu i n'explicita el poder emotiu sobre el rerefons d'un text verdaguerià:

[...] una sabata amb el taló cobert de brillants. Un taló de sis centímetres. Per la forma, sinó pel color, digne d'ésser lluït per la més meravellosa de les meravelloses. Una sabata número trenta-tres. Una sabata diminuta, bella com un estoig i misteriosa com un cor femení...

Però la sabata sola, és a dir, una trista sabata, no desvetllaria tanta d'emoció si hom la creia una sabata abandonada, caiguda d'un peu de petxina (1) en un moment d'irreflexiu apressament. No! La sabata que distreu la nostra atenció és una sabata assassinada. Allà on amagava el peu quan el calçava hi ha, clavat, un punyal senegalès. (15)

Després de la metàfora del peu de petxina, s'introdueix la referència, mitjançant la nota a peu de pàgina que indica el número entre parèntesis: «Recordeu de Verdaguer, la "Balada a Mallorca": "Son peu de petxina rellisca en la molsa..."».⁵⁰⁶ En el marc del fragment, queda clar que el calçat suscita interès pel crim de què ha estat objecte, i no

qualsevol dels vèrtexs. Al meu entendre, més que una formulació teòrica, aquest component vehicula un refús de la desmesura que enllaça amb la recerca literària de l'autora i amb les seves concepcions literarioculturals.

pas a causa de la qualitat poètica que se'n pugui desprendre per associació amb la composició i, encara, amb el conte de la Ventafocs, l'altre referent amb què es juga. D'aquesta manera, el motiu es desplaça des de la poesia vuitcentista i la narrativa tradicional —el text de Verdaguier i el conte meravellós— fins a l'espai de la novel·la truculenta, i s'ironitza sobre la preferència diversa generada per les unes i per l'altra. No pas, però, sense bromejar amb els tòpics, que les qualificacions i les comparacions canalitzen sobre un estil volgudament imitatiu del llenguatge literari que l'exclamació i les dues darreres frases atallen.

Constitueixen una picada d'ullet similar, però amb un funcionament diferent, entre molts altres, els esments explícits o implícits de Josep Carner en els capítols VI i VII, de Marcel Proust en aquest darrer i de Maria Teresa Vernet en el X. Pel que fa al primer cas, Marià Frena presenta Joan Encunya a Xavier Corrua com a «príncep de la banca, que no vol dir de la poesia, precisament» (38), en una associació immediata entre aquesta afirmació i l'expressió amb què era conegut l'autor de l'article «Bastir-se un clos», la qual incorpora una burla relativa a la professionalització amb la referència pecuniària. Quan es relaten les circumstàncies en què es van conèixer el secretari i Serra i Martell «una nit de Liceu» (41), entre les persones del teatre s'assenyala «Bellafila, príncep de la ironia agredolça», que «guaitava, somniosament, com es fonia un giravolt de farvalans...», cosa que remet a *El giravolt de maig* (l'«òpera còmica en un acte» que Carner havia estrenat «al Palau de la Música el 27 d'octubre de 1928, amb figurins i decorats de Xavier Nogués»).⁵⁰⁷

Respecte de l'autor francès, en el moment previ a l'escorcoll els personatges s'embarquen en una discussió sobre què cal fer que, en un punt determinat, deriva en un diàleg instal·lat en la broma sobre el pes quantitatiu d'*À la recherche du temps perdu*, el títol que sorgeix per una cadena significativa contigua de naturalesa eminentment lingüística: *temps* = *or*; *or* ('valor') = *temps perdut*; *temps perdut* = *recerca*. La recerca del temps perdut, doncs, s'equipara literalment, quantitativament, als volums de Proust:

— Voleu dir-me què fem? El temps és or.

⁵⁰⁶ V. les reflexions interpretatives de Roser Porta respecte d'aquest fet (Porta (ed.) 2002: 128, nota 20).

⁵⁰⁷ Gustà 1987: 198. Tenint en compte el marc de l'escena (el Liceu i els personatges que s'hi situen en la nit corresponent), no és gratuït que se citi de manera implícita, precisament, una peça humorística de teatre líric. Atesa la importància del model carnerià, tampoc no ho és, en termes més generals, que s'esmenti justament l'escriptor (per bé que apareix al costat de moltes altres personalitats literàries).

- Per a mi el que val és el temps perdut.
- No: la recerca.
- Quinze volums.
- Jo en vaig comptar setze.
- No ve d'un.
- Avisem la policia? (52)⁵⁰⁸

Un diàleg similar manté Vessex Boy amb Lady Body, en el decurs del qual s'incorpora la referència humorística a la novel·la *Final i preludi*, de Maria Teresa Vernet. Durant la seducció verbal que practica amb la vídua, el ballarí la qualifica d'«irresistiblement inspiradora de poesia»; quan ella li demana que li defineixi el terme, ell respon que ho farà quan la visiti, però que li pot avançar que «la poesia no és ni ritme ni rima: la poesia és vida i la vida autèntica el tast de l'amor... Això és només el preludi... després vindrà el final que serà el començament. Començament de què, direu? Ah, pregunteu-ho a Maria T. Vernet que la més bella història amorosa l'escriurem nosaltres en les pàgines impol·lutes del llibre d'or inexistent en concret; però en abstracte... en abstracte el plec de fulls adquirirà gruix a les nostres mans i haurem d'ésser dos per a ben llegir-lo...» (75).⁵⁰⁹

Una situació paral·lela és protagonitzada, en el capítol XI, per Xavier Corrua i Semíramis.⁵¹⁰ La cançó *El rabadà* és el referent usat. El secretari, per convèncer-la que accedeixi als seus requeriments amorosos, «anomena la companya de Vessex d'una tal faisó que en tan poques síl·labes hi encabeix vehemència, passió, tendresa, embadaliment... Tota la gamma dels desigs en l'escala de nou lletres pujada d'un bot» (78); com que ella persisteix en la negativa, intenta el recurs d'enumerar-li el que faran:

- Nedarem. Esquiarem. Volarem. Remarem. Cantarem. Anirem... A Betlem me'n vull anar, vols venir tu rabadà?
- Massa neu hi ha.

⁵⁰⁸ V. Porta (ed.) 2002: 172, nota 74.

⁵⁰⁹ Els ressons de l'obra vernetiana —en la qual l'acabament de la relació sentimental constitueix, en la trama, el preludi que designa el títol i que queda sense narrativitzar (v. II.2.2.2.3)— i l'equiparació humorística, per la via metafòrica, entre escriptura, lectura i amor tornen a operar sobre la xarxa significativa de ficció i realitat (i no deixa de fer pensar en l'escena d'*Un dia de la vida d'un home* en què Ramon Rampell s'imagina llegint amb la casadeta). Així mateix, l'assimilació del final al començament, amb relació a Vernet, podria remetre al que va significar *Les algues roges* en la trajectòria de l'autora (v. II.2.2.2.3 i II.3.4.2.2).

⁵¹⁰ En aquest cas, convé aclarir que Rodoreda emprà el nom de la reina d'Assíria que fou regent del 809 al 806 a. C., a qui la llegenda atribueix una gran bellesa (per al mite en qüestió, v. Roser Català [Anna Murià], «Les coquetes de la història. Semíramis», *LDC*, n. 105 (7-X-1927), 2). Segons Porta 1995b, el personatge és un correlat literari d'Anna Pavlova, com Vessex Boy ho és de Nijinski (v. també Porta (ed.) 2002: 244 i 137, notes 143 i 31).

— La neu que pel camí hi ha el solet ja la fondrà...

Violeta i Rosa Balba contesten a cor.

— No hi vull anar. (78)

La llista de verbs es desplaça cap a la nadala per l'associació de les accions *cantar* i *anar* amb la lletra de la tonada, en què justament el pastor declina totes les propostes que se li van fent. Semíramis fa gruar Xavier Corrua igual que el sagal desespera el cor en la melodia popular; però acaba accedint als seus precis, que és precisament el que el secretari vol. Per això recorre a la cançó, gràcies a la qual la ballarina esdevé una mena de rabadà rondinaire (amb l'efecte còmic pertinent en el pas de reina bella a aquest estatus) i entra en el joc corresponent: acceptarà, al final, les proposicions de l'esportista, d'altra banda ben poc espirituals (amb la consegüent inversió del referent). La nadala —prou coneguda— també fa intervenir les bessones Balba i les du a assumir un rol que en realitat no subscriuen, perquè elles sí que voldrien “anar” on fos amb qui fos (de fet, es passen la nit “enamorant-se” de diversos convidats); en canvi, com que la reproducció normativa de la lletra marca la pauta, se'ls imposa la negativa inicial (l'expressió contrària del que pensen). La convenció domina Semíramis i les germanes, encara que en contraria la voluntat.

I és que, com explicita Xavier Corrua, «l'ús fa l'home lluç» (49). L'habitud automatitza les coses, n'elimina el qüestionament i en vehicula la repetició maquinal sense cap tipus de reflexió ni descodificació.⁵¹¹ *Crim*, a més d'explicitar-ho anecdòticament, ho demostra pel que fa tant al gènere novel·lístic com al llenguatge. La desautomatització de les convencions narratives per la via de la paròdia —que les exagera, ridiculitza i exposa, en general i amb relació al subgènere detectivesc— s'ajuda i es complementa amb rodolins, jocs de paraules sense sentit, binomis paradoxals, associacions lingüístiques estrictament fonètiques i contrastos de registres que, en un moviment molt jordanià filtrat per la influència trabaliana (només cal recordar el Ramon Ramonet d'*El collar de la Núria* o els acudits de *L'any que ve*), evidencien la sovintejada gratuïtat de l'expressió comunicativa (l'oralitat) i l'arbitrarietat de les relacions entre el verbal i allò que designa segons l'acord tàcit subjacent. Així, entre molts altres casos i al costat dels que s'han vist en els fragments citats, quan Marià Frena presenta Serra i Martell i Xavier Corrua, tots dos se salten les normes de la bona

⁵¹¹ El text n'està ple d'exemples; vegem-ne un altre: «Lady Body, avesada a l'espant, ja no es desmaia, ni hi pensa» (97).

educació abans d'adonar-se que es coneixen i són amics; però, en compensació, mantenen la rima en cadascuna de les seves observacions: «—Un secretari? Home innecessari. / —Un diputat? Home desvagat» (41). En l'interrogatori del detectiu a l'esportista, i en resposta a l'asseveració de Flac que mai no s'arriba al final si hom es desvia del camí, Corrua fa una peroració que no té res a envejar al famós discurs sobre les parts d'un contracte de Groucho Marx, en el cinema d'aquells anys, i que recorda molt, també, l'idiòlecte de la Duquessa a *Alicia en terra de meravelles*:⁵¹²

— La fi és el principi de totes les coses, sempre que el principi no sigui la fi i, si arribem a la conclusió, massa còmoda, que els extrems es toquen, haurem d'acceptar que tot és igual; per bé que també podem argüir que és l'única finalitat el principi que no té fi si no ens deixem encaboriar per l'enutjosa qüestió de la fi sense principi o pel problema etern del principi sense fi... només ens cal triar i ja som on volíem. (124)

L'investigador, quan arriba a la casa per via aèria i li pregunten per què ha escollit aquesta «davallada misteriosa», respon que es tracta d'«ordres de Madrid» donades per «qui pot fer-ho»; aquest poder, segons ell, es distingeix de la resta del món per «la força de la força», a la qual cosa un personatge respon «gran força» i Flac replica «la més forçada» (108). Una de les primeres observacions del detectiu és que «hi ha pipes que han personalitzat una persona impersonal» (109), i Semíramis, en el moment que ha de ser escorcollada, estalvia la tasca a Marià Frena deixant caure el vestit, mostrant-se als ulls dels altres només amb un «trist slip» i exhibint una bellesa davant la qual la vídua milionària «es prepara a la més ofensiva defensiva» (71). Quan, davant de les mirades censors dels altres en trobar-lo abraçant i besant Lady Body, Vessex blasma «el posat de verge púdica» que semblen exigir-los, a Camp Gimpona —convertit així en una nova versió de Ramon Ramonet, passada per l'erudició— l'última paraula «li evoca la primera i la segona guerra púnica» (89). Els mots cultes que s'usen per descriure les manifestacions sentimentals del secretari amb la ballarina (les llibertats sensuais que s'hi pren) tenen el seu contrapunt en l'onomatopeia i el col·loquialisme: «I mentre Semíramis

⁵¹² I, més concretament, el diàleg que Alicia i el personatge mantenen sobre la mostassa en el capítol IX, que inclou un fragment com aquest: «—Estic d'acord amb vós, completament —digué la Duquessa—, i la dita sobre això és: “Sigueu allò que semblàveu”, o, per a dir-ho més senzillament: “Mai no us imaginéssiu d'ésser altrament d'allò que pugui semblar als altres que sou o hauríeu pogut ser; no fos, altrament, que allò que hauríeu estat els hagués semblat ser altrament.”. / —Em penso que podria entendre-ho millor —digué Alicia molt polidament— si ho tingués per escrit, però em temo que no he pogut seguir-ne el sentit mentre ho deïeu. / —Això no és res, comparat al que podria dir, si em plagués —contestà la Duquessa en to agradós» (Lewis Carroll, *op. cit.*, 100-101).

esguarda enlaire uns braços l'estrenyen i uns llavis ardents abasten els seus per a malmetre'ls amb una besada ofegosa. / Plaf!... — Un bolet» (88).

Mitjançant l'absurditat amb què es representa en la narració, a través de l'exageració dels seus usos, el llenguatge es mostra equívoc, ple de trampes i d'assumpcions irreflexives. S'explicita però, alhora —encara que sigui a través de la paròdia, o precisament gràcies a això—, el seu poder configurador de la realitat. D'aquí la importància de prendre consciència dels seus mecanismes i convencions. L'episodi de l'estratègia de Xun-Li per guarir el mal de ronyó de Flac ho il·lustra molt bé.

El detectiu accepta sotmetre's al tractament definitiu ofert pel criat i s'ajup per tal que pugui aplicar-li el remei, el qual consisteix a envestir-lo i clavar-li als darreres, com si es tractés d'un toro, i en una escena molt visual (teatral o cinematogràfica), «una gran agulla saquera»; després del crit de Flac i de l'extracció de la improvisada banderilla, l'afirmació del xinès és «—Senyol mai més no dilà que pateix del lonyó. I, com que no ho dilà, no en patirà. Xun-Li ha culat» (136). Òbviament, una estocada no cura cap mal, sinó que en fa; la idea és, doncs, que per evitar la possibilitat d'una altra experiència similar, el detectiu no es tornarà a queixar verbalment de dolor, ningú no en sabrà res i fins i tot és probable —dins de la lògica de la novel·la— que ell mateix se n'arribi a oblidar, perquè allò que no es diu no existeix en un món de naturalesa lingüística com és qualsevol univers de ficció (i com és també, en un cert sentit, la vida, en què sovint només pren carta de realitat allò que és dit).

Això no significa, tanmateix, que tot el que es diu tingui “contingut”. L'anàlisi de *Crim* ha delatat, ja, que al llarg de la narració es produeixen autèntics diàlegs “per a lluços”, converses que no ho són i monòlegs (significativament) per a sords, farcits de connexions discursives inversemblants que, contràriament al que se n'esperaria, tenen continuïtat i no suposen un problema per als personatges; més ben dit, els personatges no s'adonen del problema que suposen, com tampoc no s'adonaven Ramon Rampell o Teresa, en les novel·les rodoredianes anteriors, dels falsos fonaments de les seves expectatives, capteniments i interpretacions dels fets.

Com que el llenguatge és allò que connecta la realitat i la creació literària, la distorsió i el “descobriment” a què la narració el sotmet a través de la paròdia tenen un clar efecte *boomerang*. En el viatge de la vida a la literatura i de la literatura a la vida que signifiquen, com en tota novel·la, l'escriptura i la lectura de *Crim*, la mostra dels trucs i

de les fal·làcies lingüístiques i de l'error de prendre les dues coses per una de sola diverteix (en el segon sentit del mot, en aquest cas) la productora, el producte i els consumidors, els allunya de la línia derivada d'una identificació crèdula i problemàtica, potenciada per les narracions que assumeixen les convencions amb objectius essencialment mercantilistes o, simplement, amb inconsciència. L'humor és el mitjà — també el fi, però no en exclusiva — per evidenciar tot això i proporcionar, des de la rialla, instruments per a la intel·ligència, eines per a llegir i escriure (i en darrer terme, viure), d'una altra manera, al públic general i als autors catalans.

No obstant això, el llibre constitueix un exercici lúdic tan altament intel·lectualitzat que pot excloure, fàcilment, aquells que manquen de l'esperit o dels coneixements que possibiliten la complicitat i l'entrada en el joc. Sorgeix, així, un interrogant sobre què va pesar més en l'obra, si la preocupació literariocultural o la necessitat de l'autora d'un reconeixement, precisament intel·lectual, per part dels cercles nostrats. Perquè la paròdia té això: malgrat que sembli rebutjar allò que ridiculitza, l'atac sovint vehicula una autodefensa fruit de la inseguretat, cosa que no nega, és clar, la resta. L'extrem al qual *Crim* va dur aquesta tipologia de qüestions, sumat a les circumstàncies històriques, sembla que va esgotar una via novel·lística (no pas, però, els plantejaments de fons) que mai no sabrem si hauria donat més fruits. La continuïtat dels seus procediments bàsics en alguns dels contes infantils que Mercè Rodoreda va publicar a *La Publicitat* fins poc abans de l'alçament feixista fa pensar que potser sí. Allò que el volum connotava i representava en darrer terme, més enllà de la forma narrativa, va trobar, tanmateix, altres canals de formulació amb anterioritat a la insurrecció militar. Alguns, estrictament creatius; d'altres, no.

4.3. EL TEATRE I ELS NOUS PROJECTES LITERARIOCULTURALS

La concepció de la literatura de Mercè Rodoreda, el compromís que va assumir com a escriptora en el procés d'articulació d'una cultura catalana moderna i normal i els seus interessos particulars expliquen que, tot i ser-ne la clara prioritat, la novel·la no constituís el seu espai exclusiu d'activitat en la preguerra (com tampoc no ho seria durant la postguerra). Si en els moments inicials havia combinat la novel·lística, sobretot,

amb el periodisme, amb posterioritat va ampliar genèricament la seva escriptura no només amb la potenciació del conte —i en especial de la literatura infantil—, sinó amb un primer assaig en el camp del teatre. Alhora, es va implicar en el projecte del Club dels Novel·listes (aquella iniciativa parodiada a *Crim* amb el nom de Club dels Sabatots).

L'interès rodoredià per l'art dramàtic té els seus orígens en la prou coneguda influència de la família.⁵¹³ Es va fer evident, de fet, des de les primeres col·laboracions periodístiques; l'il·lustren perfectament l'entrevista a Maria Vila a *Mirador*, els articles sobre el retorn anual de *Don Juan Tenorio* i sobre la iniciativa institucional de Ventura Gassol a *Clarisme* o la crítica a *L'Estrella dels miracles*, també en el setmanari.⁵¹⁴ Més enllà de l'atracció literària que pogués exercir en ella, l'atenció a aquesta modalitat creativa resulta lògica en vista de diversos vectors interconnectats: l'especial relació amb el públic del teatre, la seva dimensió social, la situació general del gènere i el debat que el van caracteritzar i afectar en el període.⁵¹⁵ El cas és que Rodoreda va escriure *Sense dir adéu*, una de les setanta-quatre peces dramàtiques que van concórrer al Premi Ignasi Iglésias de 1935.⁵¹⁶ Com va constatar implícitament a la presentació de *Crim*, tanmateix, el text no fou distingit ni en la primera ronda de votacions. Tampoc no es va publicar ni

⁵¹³ «Dues de les diversions familiars inculcades a Mercè Rodoreda des de ben petita eren el teatre i el cinema, i en coneixia, segons escriu el seu pare, els actors i les actrius més importants [...]» (Massip, Palau 2002: 10). En el seu estudi sobre l'obra dramàtica de l'escriptora, Massip i Palau detallen que Montserrat Gurguí i Andreu Rodoreda (autor de teatre ell mateix) s'havien conegut en un esbart escènic d'aficionats, van assistir a l'Escola d'Art Dramàtic d'Adrià Gual el curs 1915-1916 i van introduir la seva filla en l'ambient; Mercè va arribar a actuar, ja s'ha dit, en els escenaris amateurs, anava regularment al teatre amb els pares (als quals agradaven molt els vodevils) i va fer-ne a l'escola: el 30 de maig de 1920 participà com a actriu en *Quince años de reinado* i recità el poema en català «La Negra» al col·legi Nuestra Señora de Lourdes (v. *ibid.*: 9-18). A banda d'aquestes referències, em consta que força anys després es donava notícia de la representació de la comèdia social i feminista *El camí del vici*, d'Alfons Marsillach, a honor i benefici de Mercè Rodoreda, actriu de l'Ateneu Republicà Federal d'Esquerra del districte VIII, que no he pogut confirmar si era o no l'escriptora (v. «El teatre. Teatre amateur», *LH*, 9-V-1936).

⁵¹⁴ V. III.2.2 i III.3.1.

⁵¹⁵ Les demandes de renovació de l'escena, el fet que no fos un àmbit preferencial de creació per a les autores catalanes malgrat una certa tradició i els èxits de Carme Montoriol (precisament per l'aportació nova que representava en el panorama existent) esdevenen dades a tenir, igualment, en compte. Per a totes aquestes qüestions, v. I.3.2.3.

⁵¹⁶ V., per exemple, «Teatre - Música. Les obres presentades al Premi Ignasi Iglésias», *LI*, 28-X-1935; la de Rodoreda hi consta amb el n. 34.

representar (per la qual cosa no se'n troba cap mena d'informació en diaris o revistes de l'època), i l'original no s'ha conservat.⁵¹⁷

Des d'un punt de vista extern, i necessàriament hipotètic, sembla clar que Mercè Rodoreda es va decidir a escriure *Sense dir adéu* en part esperonada per la possibilitat de guanyar un premi (l'instituït el 1932), que és una de les raons per les quals va respondre a altres convocatòries.⁵¹⁸ El fet que aquesta motivació no revertís en el conreu de la poesia —l'única modalitat literària plenament consolidada dins de la literatura catalana de l'època (i a la qual es dedicaria, en canvi, després de la guerra)— és rellevant, perquè apunta vers una aposta deliberada per determinats gèneres; després de la novel·la, en menys grau i de maneres diferents, pel conte psicològic, pel conte infantil i pel teatre.⁵¹⁹

⁵¹⁷ No es troba a l'AMR, ni a la Biblioteca de l'Institut del Teatre de Barcelona ni en els altres fons consultats; és, de fet, una «obra perduda de la qual no hi ha més notícies» (Massip, Palau 2002: 20). L'única dada amb què comptem és la qualificació de «drama» que hi va aplicar l'autora en la nota que obre la seva quarta novel·la. Aquesta adscripció formal, el títol (que denota la marxa absent de comiat per part d'algun personatge) i les característiques de la producció rodolediana dels anys trenta permeten aventurar que es podia tractar d'una història de relacions amoroses problemàtiques amb tractament seriós (un possible revers de *Crim* respecte dels binomis *novel·la/teatre* i *gènere/paròdia*); tret d'aquesta suposició general, d'altra banda sense massa utilitat, resulta impossible dir-ne res més.

⁵¹⁸ No tinc constància de cap estudi, font periodística o document en què es doni informació sobre la primera qüestió, cosa que obliga a la pura deducció (assentada en els pocs elements que tinc a l'abast i en la resta de l'activitat de l'escriptora en la primera etapa del seu periple cultural). Respecte de la segona, recordem que, un any abans d'optar al guardó de teatre, havia tramès «La tornada» al Concurs de Contes de *La Veu* i «La noia del pomell de camèlies» als Jocs Florals del Rosselló.

⁵¹⁹ Abans de 1939 la provatura de *Sense dir adéu* no va tenir continuïtat material pròpiament dita, genèrica (al marge, vull dir, de la teatralitat de *Crim*). L'escena, no obstant això, es va mantenir com un dels centres d'interès creatiu de l'escriptora. Anna Murià en va explicar una iniciativa que, per les seves característiques, remet molt clarament a la línia de la novel·la protagonitzada per Marià Frena: en els anys de la guerra, Rodoreda i Trabal «durant una temporadeta es dedicaven al projecte d'escriure a *duo* un vodevil. Aquest projecte, del qual parlaven molt i potser no en van arribar a escriure ni una ratlla, però sí que els divertia força i tots hi rèiem, és una altra mostra de l'humor de Rodoreda, ara secundat pel també humorista Trabal. El primer personatge del vodevil era un saurí que, amb la seva vareta descobridora d'aigua, servia de fàcil tema per a les ocurrències de doble sentit picant» (Murià 1991: 11); pel que fa a la continuïtat del conreu teatral en la postguerra, ja en una carta escrita el 5 d'abril de 1940, des de Roissy, l'autora va afirmar que estava escrivint una obra que volia estrenar (v. Rodoreda 1991: 59-60). Els dos aspectes són considerats a Massip, Palau 2002: 21-25, un treball a què remeto, en general, per a l'anàlisi del conjunt dramàtic de l'escriptora, i del qual voldria destacar, pel que aquí interessa, l'afirmació següent: «La majoria de les seves obres de teatre tenen el regust de preguerra, tant per les tècniques emprades com pels temes, també presents en la narrativa d'aquests anys; però, si fem cas a les cartes, veurem que les idees i els projectes més o menys acabats dels anys quaranta i cinquanta coincideixen amb noves idees activades pel seu editor i la temptació de publicar-les en un volum. Casals aventura la hipòtesi que les obres de teatre que Rodoreda esmenta al seu editor a partir dels anys setanta són obres escrites durant els quaranta i cinquanta. Tanmateix, això només pot ser aplicable parcialment» (*ibid.*: 25; en nota a peu de pàgina consta la referència a Casals 1991: 313). L'asseveració proporciona un argument més a l'estudi de l'obra dels anys trenta de Mercè Rodoreda, a partir de la qual es poden explicar moltes coses (per no dir gairebé totes, almenys pel que fa als fonaments essencials) de la seva producció posterior.

Complementàriament als interessos literaris particulars i a la voluntat de ser escriptora, això només es pot explicar a partir del compromís amb la cultura del país. La contribució conscient als intents de donar resposta a la seva problemàtica i necessitats específiques no contradiu les ambicions de Rodoreda com a autora, és a dir, la possibilitat de fer-ho sense abdicar de la professionalitat, de l'esforç d'assolir una producció de qualitat i de la recerca de reconeixement públic. Aquests aspectes, de fet, van entrecreuar-se sense problema, i van configurar una de les constants —amb les lògiques variacions i matisos— de tota la seva trajectòria.⁵²⁰

La participació de Mercè Rodoreda en el Club dels Novel·listes no es pot entendre sinó des de la mateixa perspectiva.⁵²¹ Com ha explicat Josep M. Balaguer, el projecte va tenir la seva gènesi en la polèmica suscitada per la concessió del Premi Joan Crexells de 1934, però responia a la comprensió de la necessitat «d'incidir en un dels instruments d'una política literària que pot voler potenciar la novel·la, però en la qual això seria un aspecte de la qüestió. El que cal és incidir d'una manera més àmplia en la producció, foment i consum de la literatura a Catalunya. Per això, malgrat algunes acusacions de voler substituir els premis de la Generalitat, els qui participen en la iniciativa insistiran sempre que no pretenen substituir el Crexells, sinó complementar-lo».⁵²² La conjuntura política i el context cultural són, segons l'estudiós, dues claus importants per entendre el fenomen en la seva complexitat:

⁵²⁰ La correspondència de Rodoreda amb Anna Murià, amb Armand Obiols [Joan Prat] i amb Joan Sales configura un volum documental de primer ordre en aquest sentit, perquè mostra l'alt grau d'autoexigència creativa de l'escriptora, l'anhel de viure de la literatura i d'esdevenir-ne una professional amb majúscules, la necessitat de sentir-se apreciada i valorada i la convicció en l'aportació significada per una obra ben feta.

⁵²¹ Maria Teresa Vernet, Aurora Bertrana i Elvira Augusta Lewi s'hi van adherir, però cap d'elles no hi va tenir el protagonisme actiu de Rodoreda, integrant del grup promotor i secretària de l'entitat a partir del moment que fou constituïda. Pel que fa a Carme Montoriol, Rosa Maria Arquimbau i Anna Murià, amb relació a les quals no tinc constància de cap vincle amb el Club, potser la no adhesió es pot entendre, a banda de possibles circumstancialitats i atzars, per la manca de vocació novel·lística en el primer cas, i per la preeminència de la militància política o altres conveniències, entre finals de 1935 i principis de 1936, en el segon i el tercer (en especial, després de la "desinflada" del gran globus de 1934).

⁵²² Balaguer 1994: II, 583. La idea, al darrere de la qual Francesc Trabal «anava [...] des de feia un any» (ídem 1996c: 15), s'emmarcava en «un problema [...] constant en el procés que segueix la cultura catalana durant el primer terç de segle: el de la construcció d'una institució literària catalana i el paper que pot tenir la novel·la en aquest procés», objecte d'un debat que «pren un caràcter particular, en els anys en què ara ens centrem, a partir de tres variables: l'experiència anterior, la situació sociopolítica dels anys trenta i la particular consciència que alguns dels escriptors catalans tenen de les transformacions que s'han produït en la novel·la des de finals del XIX» (*ibid.*: 16).

El "Club" apareix en el context d'una situació política de "segrest" del règim del 14 d'abril i de la Generalitat que aquest ha afavorit, i en un moment d'extraordinària i progressiva polarització entre sectors polítics i social[s][.] Un fet que s'acaba de posar de manifest en el procés que durà a les eleccions, amb la constitució i victòria del Front d'Esquerres.

Però, a part del context polític, la situació de la cultura catalana del moment, en part com a conseqüència de totes les transformacions que s'han anat produint en les cultures europees, i a causa dels avanços produïts en la societat catalana, ha adquirit uns nivell[s] d'estratificació, diversificació i d'especialització molt superior a la d'altres moments. Així, ja no ens trobem amb una plataforma d'intel·lectuals que pretenen incidir des dels seus ideals catalanistes en les iniciatives dels partits polítics, sinó que es tracta d'una cosa més especialitzada: una agrupació d'escriptors que pugui fer una política literària, en un moment en què la Generalitat no en té, i que assumeixi directament els premis de la Generalitat com una peça d'una iniciativa de promoció de la novel·la, però segurament de tota la literatura. La victòria del Front d'Esquerres canviarà la situació, però per poc temps. El nou panorama provocat per la guerra acabarà d'afavorir la creació de l'Associació d'Escriptors i, posteriorment, la Institució de les Lletres Catalanes assumida pels poders públics i, per tant, amb més capacitat d'incidir sobre la promoció de l'activitat literària. No estic dient que en el moment en què es llança la idea i que es comença a realitzar el projecte estigui dissenyat exactament en aquests termes, però veure on anirà a parar tot plegat en mans dels mateixos intel·lectuals, sempre girant al voltant de Trabal i el seu grup, ve a indicar les intencions dels inicis en un moment en què la Generalitat es troba hivernada i cal que algú faci, en un àmbit concret, el paper que aquesta no fa. Una vegada existeixi, es tracta d'inserir-se en la seva estructura si es vol resultar operatiu [.]⁵²³

La nova entitat, nascuda oficialment en un sopar celebrat el 10 de gener de 1936, va iniciar el seu periple «entre les simpaties generals i sota la protecció d'una editorial exclusivament dedicada a la novel·la»,⁵²⁴ és a dir, Proa, amb els objectius d'incrementar la convivència entre autors, estimular la novel·lística catalana i ampliar el públic. El Premi del Club dels Novel·listes, així, no es va crear pas, malgrat alguns comentaris, per fer la competència al Crexells o esdevenir-ne la consolació; en conseqüència (Balaguer ho ha

⁵²³ Ídem 1994: II, 585-586; Balaguer remetia, pel que fa als anys de la guerra, a la tesi doctoral aleshores inèdita de Maria Campillo, publicada poc després amb la revisió pertinent (v. Campillo 1994). En un article posterior dedicat al Club, el professor de la UAB va definir de forma precisa el context general del moment: «Davant la situació de crisi políticsocial que es donà en la societat catalana, manifestació particular de la que es produïa en l'europea, amb la polarització política i la divisió social que la caracteritzaven, de la qual els Fets d'Octubre representaren tota una fita, alguns proposaren de manera insistent l'"entesa espiritual" dels intel·lectuals per damunt de la lluita política, cas Foix, i altres proposaren plataformes integradores dels intel·lectuals amb una dimensió més clarament política, com les que defensaven la confluència dels homes de cultura en l'àmbit de les iniciatives frontpopulistes: és el cas de l'Associació Intel·lectual per la Defensa de la Cultura contra la Guerra i el Feixisme. Però, seguint precisament la que fou l'actitud del Grup de Sabadell o també la que sembla que tingué el nucli generacional, hi havia encara una tercera opció: la que plantejava una plataforma estrictament de caire professional, entre altres coses, perquè al voltant d'aquest motiu hi podia haver el màxim d'acord en un moment d'alta tensió social i política, i no resultava excloent amb les altres» (v. Balaguer 1996c: 19).

⁵²⁴ [Rafael Tasis i Marca.] «El Club dels Novel·listes», *MZ*, n. 361 [362] (16-I-1936), 6; consta, per error, un número anterior; R. T. M. [Rafael Tasis i Marca] signava la secció.

subratllat), no fou una guingueta muntada per quatre amics com a resultat d'una rebequeria. Al darrere hi havia un projecte literariocultural definit i un nucli d'escriptors, entre els quals Mercè Rodoreda, disposats a dur-lo a terme.⁵²⁵ Feia temps que el venien desplegant a través de mitjans diversos;⁵²⁶ ara, se n'hi afegia un on confluïen, per primera vegada de manera pública i formal, els interessos de l'escriptora i els de Trabal.

Encara que la idea fos d'ell, la relació intel·lectual que mantenien —establerta a partir de la coincidència a Proa— i la responsabilitat que l'autora va assumir en la institució apunten la seva participació en la gestació de la iniciativa. Es donés o no directament, allò que resulta inqüestionable és la centralitat de la intervenció de Rodoreda. Aquesta es va integrar en el Comitè directiu, sota la presidència efectiva de Miquel Llor i la honorífica de Pere Coromines, al costat de Trabal, Jeroni Moragues, Xavier Benguerel, Sebastià Juan Arbó i Just Cabot, i, en correlació directa, va tenir un clar protagonisme en les activitats i en els actes del Club.⁵²⁷

⁵²⁵ A propòsit de la conversió del Club dels Novel·listes en l'Agrupació d'Escriptors Catalans a principis d'agost de 1936, Maria Campillo ha indicat el fet que des de la mateixa fundació del Club es manifesta l'existència d'un grup, integrat per Trabal i Rodoreda entre altres, que van intentar «de formar organismes culturals i d'actuar, dintre d'ells, com a grup de pressió» (Campillo 1994: 61, nota 3). Pel que fa als fonaments conceptuals i als models de la iniciativa, no és irrellevant, com em féu notar Teresa Iribarren, que l'ens es constituís (el nom ja ho indica anecdòticament) a partir de patrons anglosaxons; v., en aquest sentit, C. E., «Un Club de Novel·listes i un altre premi literari», *DS*, 23-I-1936.

⁵²⁶ Tot el que s'ha dit fins ara deixa prou clar el cas rodoredià. Amb referència a Trabal, la següent afirmació relativa al Grup de Sabadell sintetitza la base de la seva activitat en el període: «[...] els joves del Grup de Sabadell no eren només aquella colla de plagues desvagats, fills de famílies acomodades, que s'han fet en bona part famosos per les seves facècies i accions provocatives, sinó uns nois que també van treballar de valent per al millorament cultural de Sabadell i de Catalunya i que van actuar de forma enèrgica, amb més o menys èxit, amb la voluntat de desenvolupar un programa cultural coherent i ambicions que tenia per finalitat redreçar la cultura catalana de la seva situació d'anormalitat» (Puig 1999: 11).

⁵²⁷ En el mateix sopar de constitució, per exemple, es va encarregar de la lectura d'una allocució de J. Millàs-Raurell i, en un petit grup, va llegir unes paraules de Llor (v. «Reunió i sopar de fundació del Club de Novel·listes», *LR*, 11-I-1936; «"Club de novel·listes". Divendres tingué lloc el sopar que commemora la seva fundació», *LH*, 15-I-1936). O va formar part, també, de les dues comissions que, el març de 1936, van representar l'entitat en un programa radiat a Ràdio Associació i en la visita a l'alcalde per cobrar l'import de la concessió a *Camins de nit* del premi instituït (v. «El Club dels Novel·listes visita Ràdio Associació de Catalunya», *LI*, 18-III-1936, i «Arbó rep el premi dels novel·listes», *LR*, 27-III-1936). Inicialment no s'havia previst cap dotació material —«mentre les disponibilitats econòmiques del Club no ho permetin, aquest premi serà purament honorífic» («Club dels Novel·listes», *LVC*, 7-I-1936)—; després de les eleccions del febrer, però, la Comissió de Govern de l'Ajuntament de Barcelona va acordar la destinació de 3.000 pessetes «a la creació d'un premi anomenat "Premi dels Novel·listes", per a ésser atorgat cada any a la millor novel·la apareguda a Catalunya a criteri de tots els escriptors i traductors que integren el Club dels Novel·listes, a fi de contribuir al renaixement i l'expandiment de la novel·la catalana» («Ajuntament. Acords de la C. de Govern. Un premi de novel·la de 3.000 pessetes», *LP*, 26-III-1936).

La vinculació de Rodoreda al Club dels Novel·listes reenfoca indirectament un aspecte que convida a la reflexió retrospectiva. A diferència de la majoria de les seves contemporànies, l'escriptora no va explotar del tot la via d'accés més fàcil a la cultura pública que tenia a l'abast a causa de les circumstàncies: l'espai de les plataformes estrictament femenines. La va aprofitar al principi, però, a part de no militar en un partit ni associar-se a cap dels centres per a dones del moment, de seguida va optar per una tribuna pròpia i no sectorial (*Clarisme*) en lloc d'implicar-se a fons en les que ja existien; tampoc no va col·laborar habitualment en cap secció o publicació d'aquella naturalesa. Les raons del fet no podien ser ni la manca de temps, ni la prioritització deliberada de la literatura per damunt del compromís polític i sociocultural, ni el desconeixement o el desinterès; ni tan sols la crisi que la xarxa institucional va patir des de finals de 1933; les dades ho proven.⁵²⁸ En resum: d'una banda, Rodoreda va posar repetidament sobre la taula la carta de la feminitat; de l'altra, no es va comprometre formalment amb cap de les iniciatives polítiques, socials i/o literarioculturals engegades o desplegades per les seves coetànies.

Atesos els contactes que tenia, la projecció que va assolir, la situació politico-social i el caràcter reduït del món cultural català del moment, resulta improbable que l'escriptora no rebés altres propostes que les que es dedueixen de l'activitat documentable fins al juliol de 1936. La marginalitat relativa respecte dels nuclis únicament femenins sembla més el fruit d'una opció voluntària que no pas el resultat d'una exclusió difícil de comprendre en la conjuntura republicana. A part dels atzars que hi poguessin intervenir, tot apunta vers la convicció profunda que la feina d'un escriptor, d'una escriptora, en aquest cas, era treballar per la cultura i fer-ho, sobretot, mitjançant

⁵²⁸ Recapitem: durant els primers anys, va complementar el periodisme amb la creació i, el 1936, es va implicar en una entitat literariocultural d'una manera prou activa; el seu catalanisme queda demostrat en les posicions que va adoptar en diversos textos no creatius; els articles i les novel·les que va escriure delaten la inquietud per la realitat política, social, cultural i literària; l'interviu amb Miquel Llor, publicat el desembre de 1933 i realitzat després d'una lectura pública de l'autor al LCB, assenyala que estava perfectament al cas de l'existència de l'ens (cosa que fa pensar que havia de conèixer també el CFEB i la resta d'institucions); altres entrevistes i la crítica literària palesen tant una remarcable atenció vers les escriptores catalanes i la seva obra com la promoció estratègica que en va impulsar (recordem que va conversar amb Vernet i Canyà, va comentar llibres de Murià, Bertrana, Arquimbau i l'autora de *Les algues roges* —amb qui a més compartia tertúlia a Proa, juntament amb Elvira Augusta Lewi— i va implicar altres intel·lectuals en l'operació), i si en les primeres col·laboracions a la premsa podria explicar-se que el gènere (el sexe) fos un dels elements clau pel canal preminent que suposava a les dones, no es pot passar per alt que fins al 1935, al setmanari de joventut i en els escrits editats, encara

la producció d'una obra literària digna i de qualitat, amb independència d'atributs externs (sexuals o d'altra mena); encara que aquests es poguessin aprofitar estratègicament per al primer fi, cosa que va fer decididament.

Aquest convenciment va trobar vies infraestructurals adequades gràcies a la vinculació al Liceu Dalmau, primer, i a Proa, després; els dos espais van vehicular les relacions intel·lectuals que expliquen el que van significar les tasques a *Clarisme* i al Club dels Novel·listes, que extralimitaven els horitzons més reduïts del gènere (del sexe) sense excloure'l. Des del mateix principi, la importància del component sexual amb relació al mercat, a la producció i al consum, almenys en el seu terme inicial, aporta els paràmetres comprensius per a la promoció estratègica d'autores i títols, per part de Rodoreda, i per al fet que aconseguís implicar-hi Jordana el 1934 i, en un grau menor, Trabal el 1935.⁵²⁹ En el context posterior als fets d'Octubre, amb el replegament de la narrativa de les escriptores, entre altres coses, la creació de l'entitat de 1936 va proporcionar-li l'oportunitat de concentrar els esforços en el treball cultural conjunt i en la "bona" novel·la des d'una plataforma que, significativament, aspirava als mateixos objectius canalitzats per la seva tàctica "femenina" i recollia l'esperit amb què l'autora havia plantejat tant les entrevistes com l'activitat crítica del setmanari. El Club era un nou camí per a les finalitats de sempre; els antics s'havien esgotat i els calia un relleu.

Pel fet de ser projectes propis (que no vol dir, evidentment, individuals), *Clarisme* i el Club dels Novel·listes es van avenir perfectament a la voluntat simultània de Rodoreda de superar-se en l'activitat creativa, de donar productes verament transcendents —no per les pretensions, sinó pel resultat, pels valors culturals generals i literaris intrínsecs— i d'evitar ser inclosa en un sac reductor per raó exclusiva d'una condició genètica objecte d'una determinada construcció cultural. Això no vol dir, en absolut, que Rodoreda renegés del fet de ser dona, que no n'advertís la problemàtica i que no es posicionés de manera radical respecte d'aquest fet (el tractament que va aplicar a la qüestió en textos diversos ho testimonia). Però les seves aspiracions literàries anaven molt més enllà d'una contribució modesta, circumstancial o, per dir-ho en termes

que ja no li calia, va jugar prou conscientment amb aquest element, tot i que des de la ironia, per articular una determinada imatge pública.

⁵²⁹ V. II.3.4.2.1, II.1 i II.3.5.

de Montserrat Roig, de “doneta que escriu” a la cultura catalana. Abans de les grans obres de postguerra, l'*Aloma* dels anys trenta n'aporta la primera prova efectiva.

4.4. *ALOMA*, PRIMERA FITA NARRATIVA DE LA TRAJECTÒRIA RODOREDIANA

El reconeixement posterior d'*Aloma* per part de Mercè Rodoreda ja indica la diferència qualitativa entre aquesta novel·la i els llibres que l'havien precedit. Tanmateix, com s'apuntava a propòsit dels contes infantils, la consulta de l'arxiu de l'autora projecta una nova llum sobre la legitimació del text, perquè no només documenta el fet sabut que la seva revisió i publicació en els anys seixanta no foren iniciativa seva, sinó que demostra que si l'una i l'altra van arribar a bon port fou solament a causa d'haver-ne acceptat el compromís.

La proposta d'edició de les obres completes que Joaquim Molas va fer a l'escriptora el 1965, en nom d'Edicions 62, va disparar, inicialment, la idea.⁵³⁰ Decidida a reescriure el llibre, i amb alts i baixos diversos, el 24 de gener de 1967 Rodoreda hi tornava «a estar de nas».⁵³¹ Dos dies després, no obstant això, explicava a Joan Sales que havia trobat seixanta pàgines «[...] d'una novel·la que escrivia conjuntament amb la Plaça (estava molt bé de salut). Al dematí escrivia la Plaça i, a la tarda, aquesta altra que s'havia de dir *La casa abandonada*. Si actualment tingués la força d'acabar-la i, sobretot, si pogués agafar l'estil, seria una novel·la espatarrant. Ja veurem. El que em destorba —i faig amb certa mala gana— és l'adob d'*Aloma*».⁵³² Cinc dies més tard,

⁵³⁰ Una idea les possibilitats editorials de la qual Joan Sales va exposar-li per obtenir-ne la primícia: «He pensat que si fèieu la nova versió d'*Aloma*, la podríem publicar al CLUB. Fins ara el CLUB només publicava novel·les rigorosament inèdites; ara —aquest Cap d'Any— hem llançat per primera vegada una reedició, la de *Mort de dama*. Jo tenia una certa por, però veig que s'està venent molt bé. És això el que m'ha fet pensar que podríem llançar la 2ª d'*Aloma*, si en feu una nova versió (*Mort de dama* és una nova versió, i això ens serveix de justificació) i si la poguéssim publicar abans de la seva aparició en aquella antologia o en aquelles obres completes» (Carta de Joan Sales a Mercè Rodoreda, 21-I-1966. AMR/5.1.2.135 —les majúscules i el subratllat són de l'original—; la reedició de *Mort de dama* fou, també, una iniciativa de Molas). En una altra lletra enviada a Rodoreda el 13 d'abril de 1966, l'editor insistia que, si es decidia a refer-la, cedís els drets a Club Editor al marge de la seva aparició en les *Obres completes* o en l'*Antologia*. Finalment, però, *Aloma* va sortir el juny de 1969 dins la col·lecció El Balanç, d'Edicions 62.

⁵³¹ Carta de Mercè Rodoreda a Joan Sales, 24-I-1967. AMR/5.1.1.53.

⁵³² Carta de Mercè Rodoreda a Joan Sales, 26-I-1967. AMR/5.1.1.53; el subratllat és a l'original, i *La casa abandonada* era el títol provisional del que acabaria sent *Mirall trencat*.

reiterava la molèstia explicitant-ne el motiu en uns termes inequívocs: «Si sabéssiu la mandra que em fa encarar-me amb *Aloma* amb les ganes que tinc de fer coses noves... Bé, l'obligació és l'obligació».⁵³³

La informació precedent enllaça amb les repetides declaracions públiques de Rodoreda sobre el caràcter menor de la novel·la dins del conjunt de la seva producció. Aquestes manifestacions (comprensibles des del punt de vista de l'evolució literària de l'escriptora i de la qualitat de la seva obra de postguerra), juntament amb les considerables divergències de la nova versió respecte de l'original,⁵³⁴ suposen la minimització d'un títol que en el seu moment va tenir, entre altres coses, una significació de primer ordre en la trajectòria rodorediana. Perquè *Aloma*, sense deixar de vincular-se als textos narratius anteriors, constitueix la primera troballa eficaç de l'equilibri recercat per la novel·lista, de l'equilibri entre efecte emotiu, sobrietat articulativa i expressiva i profunditat psicològica en el conreu del relat centrat en els mons interiors:

[...] En aquesta novel·la hi ha la presència d'un narrador omniscient que no perdrà poders fins a la versió de 1969, però el personatge *Aloma* està dotat d'una "visibilitat" interna superior, en el sentit de més construïda, per exemple, a la de la narradora-protagonista de *Del que hom no pot fugir* i a la de la majoria de contes d'aquesta etapa. Perquè el que és més important en el disseny del personatge (dels personatges), especialment per a la seva construcció interna, és que l'actuació relativament "moderada" d'aquest narrador (que no revela el significat de tot el que diu o mostra) és en tot cas auxiliada per altres mecanismes implícits en el discurs. I això, el travament entre allò explícit i allò implícit (entre l'enunciat i el suggerit), reverteix en la factura dels personatges i, també, en l'autonomia del món novel·lístic: com és sabut, la consciència d'un personatge depèn en bona mesura de la seva credibilitat.

El guany més substancial de la novel·la és que, d'entre els mecanismes posats a prova per trobar l'escriptura adequada als processos interiors, es despleguen tot d'usos que no depenen de la primera persona narrativa, però sí de la focalització, dels mecanismes associatius, del correlat simbòlic, de la recurrència, de l'analogia i del contrast, etc. Tot de sistemes de representació o de figuració del real que

⁵³³ Carta de Mercè Rodoreda a Joan Sales, 31-I-1967. AMR/5.1.1.53. El 6 de febrer anotava encara: «Ara tinc en el teler, *La casa* i *El torrent de les flors* però em cal acabar *Aloma*. Em fa nosa i em destorba» (Carta de Mercè Rodoreda a Joan Sales, 6-II-1967. AMR/5.1.1.53). La qüestió de la intervenció d'Armand Obiols en la revisió és massa complexa per entrar-hi a fons ara i aquí; tanmateix, no puc deixar d'anotar que la documentació conservada a l'AMR, si bé la demostra, no autoritza l'afirmació que fou ell qui se'n va acabar ocupant, continguda a Casals 1991: 291.

⁵³⁴ V. Arnau 1979: 200-205; Bernal, Rúbio 1992; Martí 1993, i Pope 1994, on es proporcionen anàlisis i valoracions prou diferents dels canvis que s'efectuen en els anys seixanta. No em detindré a considerar-los perquè queden fora de l'abast cronològic de la tesi; com que l'aspecte permet visualitzar, per la via del contrast, la profunda imbricació del text dels anys trenta en el seu context, però, el meu comentari de l'obra remet, en nota, a les modificacions de l'edició de 1969; tot i que les referències corresponen a aquesta versió, les citacions concretes pertanyen la reedició de 1983, a Edicions 62, dins de la col·lecció *El Cangur* (per a la referència específica, v. Rodoreda 1969 a V.2.1).

expressen el que no diuen les mateixes veus dels personatges, o allò que no podrien dir, entre altres coses perquè queda fora del seu coneixement. I així trobem que, en una operació bastida sobre l'estil indirecte lliure, i amb un ús de la narració simultània molt similar al de *Laura a la ciutat dels sants* (que es perd en la versió revisada), és a dir, en una operació bastida sobre mecanismes d'eficàcia provada en la novel·la psicològica, s'aconsegueix, malgrat el narrador visible (però amb l'artifici de no concedir-li sinó una part de la responsabilitat), seguir de prop i amb profunditat el personatge.⁵³⁵

El protagonisme femení, la temàtica amorosa, la localització barcelonina, la contemporaneïtat temporal, el component social, la referencialitat històrica i política, l'ús de la intertextualitat, els referents literarioculturals i la reflexió sobre les relacions entre la realitat i la ficció —la distància entre la vida i la literatura— es combinaven ara en una novel·la desplaçada cap a l'adolescència. El motiu, planter narratiu inesgotable, va constituir un dels temes preferits de la novel·lística del període per les seves possibilitats amb relació a nuclis d'interès tan centrals com la sexualitat i el subconscient.⁵³⁶ L'adolescent femenina, en especial, s'enduia les preferències dels autors coetanis; a propòsit de *Miratge a Citea*, de Salvador Espriu, Manuel de Montoliu va fer unes consideracions a destacar en aquest sentit:

[...] És el misteri de l'adolescència ço que atrau irresistiblement els conreadors de la novel·la psicològica. I és sobretot l'adolescència femenina, amb els seus besllums vagarosos de crepuscle matutí, amb el despertar-se gradual dels sentits a la vida, amb els mitjos tons i mitges tints d'un sentimentalisme indefinit, boirós i resplendent en què es disputen les forces oposades de la carn i de l'esperit, la que desafia les facultats de creació i observació del novel·lista amb unes dificultats gairebé tan insuperables com les que presenta la tasca de cercar les deus subterrànies d'una font que brolla de la penya.⁵³⁷

⁵³⁵ Campillo 1998b: 337; no està de més recordar, en relació amb la citació, l'admiració que Rodoreda va manifestar per la novel·la de Llor. A Porta 1995b s'afirma que la clau de la reelaboració d'*Aloma*, i per tant de la seva acceptació, és el fet de tractar-se de la primera novel·la que partia de l'experiència vital i no de la literatura; segons l'estudiosa, en els altres llibres la base estrictament literària havia derivat en una pura imitació dels corrents novel·lístics (en la no construcció d'un univers narratiu propi), cosa que, en la seva anàlisi, explica el refús posterior i justifica el desmarcatge de l'obra respecte dels volums de preguerra. Aquesta interpretació no recull, però (tot i que l'aspecte s'insinua tangencialment en algun moment), l'element fonamental —tècnic, i no temàtic— de la diferència: l'eclosió, en el text novel·lístic premiat, dels camins expressius que vehiculen els objectius literaris de l'escriptora. I si *Aloma* és el punt d'arribada inicial de la recerca que caracteritza la trajectòria rodorediana dels anys trenta, n'és directament deutora i, en conseqüència, inseparable (com la data final de redacció ja suggereix des d'una perspectiva externa). Aquesta és, sens dubte, la meua discrepància fonamental amb els estudis de Porta.

⁵³⁶ Així es remarcava a M. [Manuel de Montoliu], «El tema de l'adolescència», *LVC*, 23-III-1933 [vespre]. El vast potencial literari que es derivava del seu tractament fou assenyalat per diversos crítics (v. Rafael Tasis i Marca, «Maurici Serrahima, *El principi de Felip Lafont* (Lib. Verdager) - Xavier Benguerel, *El teu secret* (Edicions Proa)», *MI*, n. 272 (19-IV-1934), 6, o Domènec Guansé, «*Diagonal d'Ignasi Agustí*», *LP*, 1-VI-1934).

⁵³⁷ Manuel de Montoliu, «Fórmules literàries», *LVC*, 1-IX-1935.

Mercè Rodoreda tornava a optar per situar-se formalment en una de les línies predominants dels corrents novel·lístics de l'època, que li permetia un nou enfocament del tema amorós. En aquest cas, l'obra explica la primera experiència d'una jove de divuit anys que viu en una torre amb jardí, a Sant Gervasi, en companyia del seu germà (Joan), la cunyada (Anna) i el nebodet (Dani). L'arribada de Robert (el germà d'Anna), vingut d'ultramar per passar una temporada a la ciutat amb l'objectiu d'oblidar la seva passió destructiva per una dona, reverteix en una relació sexual amb la noia. La mort de Dani, l'adulteri de Joan amb Coral (la cosina moderna i vividora d'Aloma) —causa directa de la pèrdua de la casa i del trasllat obligat a un pis— i la marxa de Robert afecten profundament la vida de la protagonista que, embarassada, assumeix sola la futura maternitat.

Sota la responsabilitat d'un narrador extraheterodiegètic i amb focalització interna fixa en el personatge principal, el relat es desenvolupa a Barcelona, en especial a la casa de Sant Gervasi però també al barri, a Gràcia, al centre de la ciutat i al port (és a dir, la columna vertebral de l'urbs); abasta des de l'abril fins a la tardor de 1935,⁵³⁸ i s'estructura en vint capítols numerats amb xifres romanes, d'una extensió que oscil·la entre les quatre i les vint-i-una pàgines, precedits per una citació cadascun.⁵³⁹ Com en narracions anteriors, la diacronia estacional adquireix una dimensió simbòlica i els préstecs d'altres autors suposen una apropiació significativa que aporta claus

⁵³⁸ L'any no apareix específicament, però es dedueix de diversos elements complementaris: l'emmarcament estacional explícit; l'esment dels fets d'Octubre, cosa que situa la trama en una data posterior a aquell mes de 1934; la manifestació no autoritzada dels comunistes, seguida de la repressió policial, amb què topa la protagonista, que remet a la situació política que es va mantenir fins al febrer de 1936, i la data final de redacció del llibre (l'abril de 1936). Coincideixo, doncs, amb la deducció de Bernal, Rúbio 1992: 329.

⁵³⁹ Es tracta de fragments extrets de diverses fonts: *Anna Karèнина*, de Tolstoi (capítol I); *Un amor de Swan*, de Proust (II); una obra no consignada de Beaumarchais (III); *El roig i el negre*, de Stendhal (IV i V); *Adolf*, de Constant (VI, VII, XI i XVIII); *Els comedians tràgics*, de Meredith (VIII); *Les afinitats electives*, de Goethe (IX); *La dispesera*, de Dostoievski (X); *Teresa dels Urbervilles*, de Hardy (XII); uns versos sense referència de Juan Álvarez Gato (XIII); *Llibre d'amic e amat*, de Lluïll (XIV); *Dues o tres Gràcies*, de Huxley (XV); *Faust*, de Goethe (XVI); *La tragèdia sexual de Lleó Tolstoi*, de Kallinikow (XVII); *Corbatxo*, de Boccaccio (XIX), i *La nimfa constant*, de Margaret Kennedy (XX). La meitat de les obres (les de Tolstoi, Proust, Stendhal, Constant, Meredith, Hardy, Huxley i Kennedy) havien estat publicades en català entre 1928 i 1934, significativament per Proa; el 1932 i el 1933 s'havien celebrat els centenaris de Goethe (del qual *Faust* havia estat parcialment traduït per Josep Lleonart el 1927, com s'ha dit) i de Lluïll, i els llibres de Dostoievski i Kallinikow s'havien publicat, respectivament, el 1928 a la Biblioteca Univers i el 1932 a Editorial Apolo. L'atenció a l'actualitat literària i les lectures de l'escriptora (en especial les que més li interessaven, entre les quals, a més de la recurrència de Goethe, mereixen novament una menció els noms anglosaxons) tenen un reflex clar en les citacions.

d'interpretació al text que els segueix. La cronologia estricta, la localització i els referents intratextuals específics (polítics, socials, culturals i literaris) aproximaven i aproximen el relat al lector —que n'havia d'identificar, i encara avui identifica perfectament, el temps, l'espai i l'univers cultural—, el doten de versemblança i, entre altres coses, apunten la manera com Mercè Rodoreda, alhora que feia narrativa psicològica i s'ajudava de l'entorn real que més coneixia, es va esforçar a donar resposta a una altra de les demandes que es venien produint en el panorama de les lletres catalanes: la «novel·la *sobre* Barcelona». ⁵⁴⁰

L'ambientació que *Crim* havia personalitzat en la caricatura de personatges diversos; que havia pres cos lateralment —i de manera distorsionada pel caràcter paròdic general de l'obra— a *Un dia de la vida d'un home*; que havia aparegut només parcialment a *Del que hom no pot fugir* o, amb una mica més de presència, en alguns contes («Una nit...», «Sob» i «La tornada»), i que havia estat gairebé absent de *Sóc una dona honrada?*, en una evolució significativa, adquiria ara un protagonisme específic. I és que *Aloma*, com ha indicat Jordi Castellanos,

[...] és el resultat de la tensa recerca de la jove Rodoreda d'un model novel·lístic vàlid. Voldria constatar que, en aquest moment i per una via similar a la de Soldevila (o, també, a la de Miquel Llor, és a dir, de la novel·la psicològica), *Rodoreda assumeix la voluntat de fer novel·la ciutadana*. I troba, a més, el llenguatge integrador dels diferents models que posa en joc. És, per això, la seva primera obra madura, el punt de partida de la seva trajectòria posterior, una trajectòria que, en un estadi avançat, es tornarà a girar sobre aquesta obra inicial i la reprendrà en una segona versió, la del 1969, que dilueix fins a difuminar-los, els models inicials. *La Rodoreda ens havia donat una ciutat que anava de Sant Gervasi al port, una ciutat plena de vida, tensions i carregada de significació. Una novel·la barcelonina*. Però fins que la guerra no li va posar a les mans un tema que unia mite barceloní i impacte internacional no va poder explicar, al món sencer, amb *La plaça del Diamant* (1962) —amb aquesta i no pas amb la seva millor obra, *Mirall trencat*— que Barcelona és plena de bons barcelonins, que treballen, estimen, pateixen, viuen i moren sense cantar flamenc ni portar un gabinet a la faixa. ⁵⁴¹

La consideració de l'estudiós sintetitza els aspectes fonamentals d'*Aloma* i suggereix, pel marc en què s'inscriu i per la comparació amb la versió de 1969, diverses coses. La fita que el llibre suposava prové, inqüestionablement, de la consecució d'aquest «llenguatge integrador» que va possibilitar la composició d'una novel·la alhora

⁵⁴⁰ Castellanos 1991: 82 (la cursiva és a l'original); v. II.3.3.

⁵⁴¹ *Ibid.*: 88-89; les cursives són meves. L'afirmació final es refereix al motiu que «la novel·la dels anys trenta té com a lloc comú, constant i insistent» (ídem 1982: 118), és a dir, el districte cinquè (v. I.2.2.2).

psicològica, ciutadana, lírica, moderna i de qualitat, i és en aquest sentit que s'ha d'entendre la visió de l'obra com a punt de partida del que vindria després i punt d'arribada d'allò que l'havia preparada (ja que, de fet, si això es va assolir fou precisament perquè abans hi havia hagut tota la resta de textos, amb les provatures i els assajos que s'han vist). Al seu torn, la supressió dels principals elements deladors dels «models inicials» en la reescriptura posterior, la qual havia d'afectar sobretot la literaturització de la ciutat (la dimensió barcelonina) i la construcció de la protagonista (la dimensió psicològica), ressalta la profunda imbricació de la narració en el context literariocultural dels anys trenta, lògicament neutralitzada passades tres dècades —en una etapa en què els interessos creatius de l'escriptora (l'ofici de la qual havia quedat més que demostrat, encara que n'hagués de donar noves proves de la talla de *Mirall trencat*) anaven per altres camins—. I aquesta imbricació connota una determinada consciència literària que tornava a ser la mateixa, amb materialitzacions diferents, que la que reposava a la base de la producció anterior; una consciència indicativa del grau de compromís de Rodoreda amb la cultura del seu temps, i els signes més externs i circumstancials de la qual es van diluir després: les mostres directes de l'assumpció de «la voluntat de fer novel·la ciutadana» des d'una novel·la psicològica on intentava superar el desplaçament de la temàtica sexual cap als espais del districte cinquè.

L'esforç hi és. Rodoreda va aconseguir ficcionalitzar la problemàtica de la noia moderna amb relació a la qüestió de la sexualitat i, estretament vinculat a aquesta, al tema de la identitat femenina en un món que es desprenia de la vella pell; el món de la Barcelona de l'època. Ara bé, la presentació de les «variacions del codi moral» mitjançant el «subterfugi»⁵⁴² va mantenir un cert pes en l'obra; el producte resultant se'n va intentar escapar, però l'èxit fou relatiu, limitat en una certa direcció. Per això i per la manca d'un tema que unís «mite barceloní i impacte internacional», aquesta «novel·la barcelonina» no va poder explicar que «Barcelona és plena de bons barcelonins, que treballen, estimen, pateixen, viuen i moren sense cantar flamenc ni portar un gabinet a la faixa». Malgrat que no hi surten ni una *cantaora* ni un facinerós, determinats personatges d'*Aloma* depenen encara dels tòpics, i la ideologia que destil·la la novel·la en aquest sentit delata, en ella mateixa, la problemàtica que vehiculaven. No obstant això, i precisament per això —en una paradoxa aparent que caldrà analitzar—, el text desplega

una articulació psicològica profunda i versemblant i una representació ambiental viva i complexa que tematitzen tant les contradiccions, els reptes i els llastos de la societat barcelonina de preguerra (la seva crisi, en definitiva) com els de la novel·lística que, en literaturitzar-la, els havia de patir igualment.

Després d'una significativa citació d'*Anna Karènina* («I bé, tot m'apareix en la forma més grollera, més repugnant»), la novel·la s'obre amb una frase en la qual cal detenir-se: «L'amor em fa fàstic!» (9). Aloma pensa això en recordar «aquell pobre gat», en l'instant que surt de la torre per anar a comprar tela per fer unes cortines, és a dir, un adornament destinat a la seva habitació que acabarà en la de Robert per decisió d'Anna. El capítol (no pas gratuïtament un dels més extensos, ja que s'hi plantegen els eixos fonamentals del relat) es tanca amb les paraules de la cunyada a la noia quan aquesta arriba a casa: «—Escolta, he pensat que les cortines, n'hem parlat amb Joan, podrien ésser per a la cambra del meu germà» (30). La història del gat i la de les cortines prefiguren la relació amb Robert i el que suposa per a la protagonista: una relació estrictament sexual que no respon a les seves expectatives, li usurpa les il·lusions, resulta destructiva i l'enfronta amb la duresa de la realitat. Totes dues funcionen, doncs, com a correlat simbòlic de la línia temàtica central, per bé que de manera diferent.

El felí, en realitat, és una gata de carrer, trista, esporuguida, bruta, afamada i malalta, que no para de quedar prenyada i gatinar fins que el vigilant la mata:

Era blanc; per bé que ella no l'havia pogut veure amb aquella blancor enlluernadora pròpia de bestioles ben peixades; ni a la primeria de conèixer-lo. [...] Es fitaren. El gat reculà esporuguit. Sempre més va conservar aquell posat d'acorralament. Es va avesar a venir al jardí. [...] S'arraulia: cada cop més insignificant. Aviat va tenir la panxa molt grossa. Caminava feixuc, miolant tristament. [...]

— No vull gats a casa! Porten la diftèria —va cridar Anna en veure que Aloma s'hi entendria.

El nen va ésser avisat. Ni una engruna de pa no li era permès de dur al jardí. S'hi fonia. Espiava el gat de lluny. — L'estimo —deia a Aloma— perquè fa aquesta careta de llàstima.

Malgrat aquesta guerra sorda, el gat continuava venint. Ja no miolava de gana en veure algú; fugia. [...] Cada dia, però, compareixia al jardí una hora o altra: una mica més brut i més magre.

— Deu dormir en alguna carbonera.

Llavors va passar un any.

Més temps.

El gat feia aquell posat de resignació i tenia una gatinada rera l'altra.

Un matí trobaren gats petits rera una fusta arrenjada al galliner.

— Sobretot que el nen no se n'adoni. Potser estan malalts.

Al gat perdut, la cua se li pelava. Li sortiren crostes de ronya a les orelles. Tanmateix els filllets esperaven la mare desficiosos i s'amorraven, cecs, a les petites i espremudes mamelles.

Va desaparèixer una temporada. Tots van creure que algú l'havia recollit.

Res d'això no devia haver passat puix que un dia el veieren dalt de la paret, dormint, recollit de potes i cua.

Aloma va apropar-s'hi. La gata tenia estries de sang als ulls verds; va fer un miol feble; com va poder, pel tronc de la perera plantada a tocar de la paret, va baixar. Tenia una pota trencada. —Un cop de roc.— Aloma va ajupir-se per veure-li el mal; però el gat, atemorit de sobte, reculà i bufà rabiós.

[...] Gairebé ja no es movia del jardí. Tornava a engruixir-se. Estava clapat de mal pertot. Allà on s'ajeia una estona deixava un coixí de pèl.

Fou una tarda de fred i vent que l'altre gat saltà la paret: era negre i blanc. Superb. El coll gruixut, el pelatge llustrós. La mirada intel·ligent. S'apropà a la gata.

Aloma era a la finestra mirant-los.

La gata fugia d'ell, s'arreconava, provava inútilment, desesperadament, d'enfilar-se a un arbre. Estava acabada. Moribunda. Vomità amb grans estremituds. El gat no la deixava. La persecució era tenaç. Els miols de desig de l'un i els de plany de l'altra es barrejaven amb el vent que xiulava. Aviat fou negra nit.

Aloma s'apartà de la finestra: tenia nàusees.

L'endemà la gata era estirada al carrer, erta. El vigilant l'havia matada d'un cop de garrot entre les orelles mentre estava gatinant. (13-15)

El record de l'episodi i de la repugnància experimentada davant l'assetjament sexual del mascle, poderós i indiferent a les queixes i a la indefensió de la femella, expliquen l'exclamació interior d'Aloma: les nàusees li fan pensar que l'amor li fa fàstic, quan allò que li produeix aversió de veritat és el sexe.⁵⁴³ La mateixa aversió li provocarà, mesos després, la relació amb Robert, mancada de tendresa, frustrant i estrictament satisfactòria del desig d'ell, però que ella necessita identificar amb l'amor tot i els dubtes: «Allò devia ésser l'amor. ¿Ho era? Sí, perquè ella no sabia apartar-lo del seu costat, ni sabia trobar excuses, ni sabia defugir: només passivitat que feia imaginar vera correspondència. On eren el festeig i el prometatge? *No trobava cap plaer en allò*» (138; la cursiva és meva). I és que Aloma viu esqueixada entre la rebel·lió contra el destí tradicional de les dones i la submissió a aquest malgrat el rebuig —contradictori— de les

⁵⁴³ Subscriu, doncs, la interpretació que es fa a Arnau 1979: 67-69 de l'episodi de la gata, com a premonició del futur d'Aloma i, per tant, correlat simbòlic manifestat, explícitament, en la identificació de l'animal i la noia que es produeix en l'insult de Robert («Bèstia!») la nit que ella el mossega per defensar-se del que sent com una agressió (el sexe). Discrepo, no obstant això, de l'equació *gata = edat adulta (dona) = món desolat*, i de la seva contraposició a *flor = infantesa (nenalnoia) = felicitat*: Aloma afirma que no va tenir precisament una infància feliç i, més que en la pèrdua d'un paradís perdut que mai no ha estat un edèn (la gata pateix i mor al jardí), l'èmfasi es posa en la negativitat de la sexualitat —mitjà de dominació i destrucció no només per a la protagonista, sinó també per a Joan i Robert respecte de Coral i Violeta (tot i que diversament)— en contrast amb l'amor ideal. El motiu floral es relaciona directament, a més, amb la pèrdua de la virginitat i, en conseqüència, amb el tema sexual.

convencions; entre el somni sentimental del príncep blau i l'antiromanticisme que l'època imposa; entre un posat modern, de «Dietrich d'estar per casa» (18), i una profunda necessitat afectiva, fruit del buit que li han deixat l'orfenesa i el suïcidi del seu germà Daniel (que escrivia versos i es va matar a vint anys); entre l'esperança dels «grans destins» (11) per als quals va ser nominada i la vulgaritat del que en realitat li ocorre.⁵⁴⁴ Viu esqueixada, en definitiva, entre l'ideal tradicional obsolet que s'identifica amb la consecució d'un amor protector, tendre i espiritual —maternal— i les noves formes de la modernitat que situen el sexe, la independència i el materialisme a primer terme, a les quals s'ha passat sense una transformació profunda de les mentalitats.⁵⁴⁵

El nom baptismal de la protagonista és Àngela, Rosa, Maria, però tothom li diu Aloma «per capriciosa imposició d'un vell oncle que tenia un gran ascendent en la família» (10); l'home, «metòdic, que dormia amb casquet i entaforava els peus en unes grans plantofès i parlava de Prim com del parent més pròxim, llegia Llull en havent sopat [...] mentre els seus amics més íntims, als quals cedia casa i cadira dues vetlles cada setmana, jugaven a escacs. Ell mai no participava en el joc: fruïa llegint: "*Les condicions totes que Evast desitjava en sa muller eren en Aloma, i aquells qui cercaven muller per a Evast segons sa voluntat, foren certificats dels bons costums d'Aloma*"» (10; en cursiva a l'original). Aquest nom tan literari (un aspecte significatiu), superposat a la realitat i incorporat amb el referent lul·lià, canalitza una relació intertextual que, a més d'implicar una vindicació de la tradició clàssica autòctona (i no és menystenible que es tracti, precisament, d'un préstec reconeixedor de l'autor medieval considerat el creador

⁵⁴⁴ Tant la referència a la famosa actriu alemanya com als «grans destins» que li depara el nom desapareixen, significativament, en la versió de 1969; els fragments corresponents («Al vidre de la finestra veu el seu gest d'allargar el braç indolentment per donar el bitllet a un empleat, talment una Dietrich d'estar per casa» i «Una noia amb aquest nom es troba preparada a grans destins») són substituïts per «Veia la seva mà reflectida en el vidre de la finestreta amb el bitllet entre els dits» i «És un nom bonic i la primera cosa que una noia necessita és un nom bonic» (Rodoreda 1969: 11 i 8).

⁵⁴⁵ Després de recollir Robert al port, ell, Aloma i Joan tornen amb taxi a Sant Gervasi; quan els moviments del cotxe l'acosten al nouvingut, la noia no refusa el contacte físic i, mentre escolta la veu de l'home, clou els ulls, «se sent com emparada» i pensa que «voldria ésser ella, únicament, per als qui estima» (54); en arribar a casa, l'abraçada d'Anna i de Dani per al parent li renova la gelosia, i els seus pensaments són, prou remarcablement amb relació a la identificació d'amor ideal i amor maternal (però no pas des de la posició de subjecte, sinó d'objecte —una diferència rellevant, perquè la maternitat serà allò a què es veurà abocada, negativament, en l'anul·lació final de la seva individualitat—), els següents: «Voldria ésser petita i que algú se l'assegués a la falda. Molta d'estona. Encara que no li diguessin res. Com un infant? Com una dona? Altra vegada pensa en la novel·la on dos amants mengen llamins de xocolata, després d'haver-se estimat, que tenen sabor de besos» (54). La novel·la en què pensa el personatge és *Una mena d'amor*, de C. A. Jordana (Barcelona: Proa, 1931).

de la prosa literària catalana, el centenari del qual s'havia celebrat feia poc a Catalunya), introdueix un contrast rellevant en l'univers intern del text: la discrepància entre allò que caldria esperar en la vida d'algú que es diu així —tant el magne futur potencial com el fet de ser símbol de la dona «de bons costums» esdevinguda l'ideal d'esposa, cosa que de fet tematitza la contradicció essencial d'Aloma— i la vida que té realment, és a dir, una experiència ben poc grandiosa (rebaixada a la terrenalitat més bàsica i allunyada de l'espiritualitat): la connivència amb una unió carnal fora del matrimoni a la qual segueixen l'abandonament i la maternitat traumàtica.

L'experiència, pròpia d'una Àngela, una Rosa o una Maria qualssevol, corrent i gens extraordinària, adquireix importància, però, en la mesura que es converteix en literatura. El teló de fons d'aquestes implicacions torna a ser un component habitual en les obres rodoredianes: la relació entre la realitat i la ficció. L'element apareix explícitament la primera vegada que Aloma passa per davant del quiosc on més tard torna: «Deixa enrera la parada multicolor dels diaris. N'hi ha de descolorits, grocs. *Novel·les. Cap no és interessant com la pròpia vida*» (18; la cursiva és meva).⁵⁴⁶ Aquesta observació resulta curiosa atesa la mena d'existència que té la protagonista, la qual tanmateix “viu” una novel·la (encara que no la que voldria, que és falsa literatura).

Aloma pretén ser una noia moderna; sempre diu que no es casarà, li agrada «barrejar dites vulgars en el seu parlar per tal d'esbalair, si no d'admirar; i atreure l'atenció» (20) i adopta una actitud mofeta i irònica; per exemple, quan la segueix un home (19), quan reclama el paquet que s'ha deixat al quiosc (26) o quan observa el capell d'una senyora del tren (25). Ara bé, s'abstreu fàcilment de la realitat i fantasieja — «Distreta, no sabia mai el lloc on es trobava: amb prou feines el dia que vivia. Qualsevol cosa, un cargol, una estrella, un pressentiment de felicitat, li feien perdre la noció de totes aquelles coses amb les quals necessitava d'estar enfrontada» (17)—, cosa que es demostra quan es deixa el paquet de les cortines al quiosc on, prou il·luminadorament, es gasta els diners sobrers en una novel·la; una novel·la que, com es diu Aloma a si mateixa, no vol que sigui d'amor perquè el sentimentalisme és passat de moda:

[...] Del pressupost estipulat havien sobrat quatre pessetes —Me'n compraré un llibre— va pensar. Es compraria una novel·la que l'atragés pel títol. Una que no

⁵⁴⁶ Aquesta explicitació és eliminada en la reescriptura de l'obra: «En el quiosc dels diaris hi havia revistes descolorides que devia fer molt de temps que estaven penjades» (Rodoreda 1969: 12).

parlés d'amor. Cosa d'aventures, d'indis, de feres, de fogueres altes en plena selva inextricable, de serpents boes... Podia comprar-ne una d'aquelles que diuen que fan pensar... Pensar? No cal. Ara, una que parlés d'enamorats, no! Mai! Avui ningú no s'enamora! això ho feien abans. Avui tothom es riu dels qui estimen molt. (20-21)

El fet que, amb l'excusa que no es pot entretenir gaire a escollir, acabi comprant un títol que remet a una història sentimental, prova que això és el que desitja de debò:

Estona i més estona trià llibres. Els acariciava gairebé. No es decidia. ¿Dintre de quin trobaria coses interessants? Noms i més noms. "Pinya de rosa". Pinya? Devia explicar coses d'Amèrica? Les portades més virolades li inspiraven recel. Eren per a ensarronar adolescents. Ella tenia divuit anys molt seriosos.

— Aquest, quant val?

— Miri al darrera. Aquí, al llom... No, al darrera, veu? Cinc pessetes.

— No... —no les té— ... i aquesta?

Guaità el preu. No arribava a quatre.

Quin nom, el de la novel·la: "Una mena d'amor". Ja caldria que l'amagués ben bé. —Serà una ruqueria.— Però l'atreia. Li feia vergonya d'adquirir-la, però argumentava per tal de fer-la retrocedir.— ¿És que duc escrit a la cara que encara sóc una noia? Una casada jove bé deu llegir llibres amb noms pitjors. Segurament que, anomenant l'amor, ni en parlarà. — Que de temps que volia comprar un llibre que no fos el "Tratado de política" que un vell amic de la casa havia regalat a Joan [...].

— Em quedaré aquest.— Va donar les quatre pessetes.— El que sobra, de contes per a un nen.

Va respirar. Un nen? Estava salvada; com que pensarien que tenia un nen no estranyarien que comprés una novel·la amb un nom tan suggestiu.

[...] Amb el llibre i uns quants "Patufets" i "Violets" pujà al vagó empestat de pols i zotal.

No veia res, submergida en quimeres més reals que no els viatgers que entraven. El seu perfil graciós (ella no ho sabia) era reflectit a la finestreta. Somreia de la pròpia gosadia. Era la primera vegada que feia una cosa d'amagat. (22-23)⁵⁴⁷

El primer que li crida l'atenció és un llibre que, per associació, li sembla que podria parlar d'Amèrica (en una referència explícita que constitueix un homenatge a Ruyra, un dels models literaris de Rodoreda); el component indica la manera com,

⁵⁴⁷ Novament val la pena constatar la diferència amb la versió posterior, on desapareixen, entre altres coses, l'esment explícit de l'antiromanticisme de l'època i les referències a Joaquim Ruyra, a les publicacions infantils i al llibre polític: «Dels diners que s'havia endut li havien sobrat quatre pessetes. "Em compraré un llibre", va pensar, "una novel·la d'aventures, sense enamorats". Se l'hauria d'amagar per entrar a casa. [...] Aloma es va acostar al quiosc i va començar a triar el llibre. N'hi havia molts, però els títols no li agradaven. Els que tenien les cobertes massa llampants li feien angúnia. En va agafar un de color de taronja. / —Quan val aquest? / —Miri al darrera; al costat. Cinc pessetes. / —I aquest? / De seguida va veure que no arribava a quatre pessetes. *Una mena d'amor*. L'hauria d'amagar bé. "No em deuré agradar, però no puc estar una hora triant". Li feia vergonya fullejar-lo. A l'últim va pensar: "No ho duc pas escrit a la cara que sóc una noia; podria ser casada, i, si ho fos, podria llegir els llibres que volgués". Feia molt de temps que tenia ganes de comprar un llibre que no s'assemblés als que el seu germà li feia llegir. / —Em quedaré aquest—. Va deixar les quatre pessetes damunt del taulell. —Amb el que sobra doni'm contes per a un nen. / La venedora pensaria que tenia un nen i no s'estranyaria que comprés aquest llibre. / [...] Aloma va baixar a l'andana i va pujar al tren. / Pensava en tot el que li havia passat. Va acostar la cara al vidre de la finestra i es va mirar. Les mans li tremolaven una mica. Era la primera vegada que feia una cosa d'amagat [...].» (*ibid.*: 13-14).

inconscientment, Aloma s'ha creat unes expectatives amb l'arribada imminent de Robert, unes il·lusions que, de la mateixa manera que no té prou diners per comprar l'obra, seran decebudes. Ressalta, en aquest sentit, que el que pugui adquirir, per contra, sigui una narració eròtica que, d'entrada, feia preveure una temàtica amorosa: *Una mena d'amor*, de C. A. Jordana (en un nou tribut a l'autor, de clara significació amb relació als referents culturals rodoredians). S'estableix, així, un paral·lelisme narratiu entre aquest episodi i la seva relació amb el germà d'Anna: allà on es buscava l'amor ideal (tenyit de romanticisme) només hi haurà sexe; com la modernitat, d'altra banda, imposa, tant en la vida com en la literatura. L'estratègia de dissimular la seva condició de noia (de verge) demanant també contes infantils, com si tingués un fill, es patina d'ironia amb la perspectiva del que passarà després: lluny d'una història amorosa perfecta i d'una maternitat feliç, a l'estil de les novel·les sentimentals una mica picants que en el fons es deleix per llegir (un aspecte que connota la reflexió sobre la decepció habitual dels llibres amb portades virolades «per a ensarronar adolescents», és a dir, novel·les blanques disfressades de blau), Aloma experimentarà «la forma més grollera» de l'amor —la mena d'amor descrita en l'obra de Jordana, el sexe cru, sense tendresa—, la solitud dolorosa de no haver obtingut el que necessitava i la previsió de les negatives conseqüències d'un embaràs socialment inadmissible. La realitat, «una cosa dura que s'imposa i no perdona i doblega fort» (165), substitueix la ficció al final del text, quan la protagonista tanca la torre definitivament:

Fill... Casa... Jardins amb nits d'estiu... Quin enyorament de fer petons amb tota l'ànima! D'una veu que en les hores fosques digués —estimada...

Amb el palmell de la mà es treu les llàgrimes que ragen galtes avall. Ha d'ésser valenta.

Aloma?...

Una veu petita dirà —mare...

Els carrers són quiets. D'una paret penja un roser sense roses. Enllà hi ha el brogit de la ciutat, de totes les ciutats del món on hi ha noies que es planten de cara a la vida sense que els calgui cloure els ulls: que no necessiten fer somnis.

Les cases són tancades. Vindrà l'hivern a vetllar-les.

I Aloma es perd avall dels carrers com una ombra dintre la nit que l'acompanya. (234)⁵⁴⁸

⁵⁴⁸ El text de 1969 reforça la contraposició entre la vida i els somnis; després de la imatge del roser desfullat (en si mateixa prou simbòlica), que es manté, es reformula el fragment sobre la ciutat i les noies: «Lluny, hi havia la remor sorda de la ciutat; noies que plantaven cara a la vida, sense somnis» (*ibid.*: 126).

En el moment de comprar la novel·la, tanmateix, no sap com aniran les coses, i encara pot somniar. Per això, a dins del tren, se submergeix en «quimeres» que per a ella són «més reals» que les dels altres viatgers. Aquestes il·lusions imaginàries es corresponen tant a la seva suposada gosadia com a la fantasia que hi subjeu, i enllacen amb dos vectors relacionables amb el barcelonisme de la novel·la: la situació social (en especial la relativa a les dones) i el context polític.

L'adquisició d'un llibre d'amagat, saltant-se les normes segons les quals no pot llegir de tot, remet a un fet ben real: el control familiar (en aquest cas del germà) respecte de les lectures de les dones.⁵⁴⁹ El fet que no li fos permès llegir obres sobre sexe i, en canvi, no li estiguessin vedats els textos polítics exemplificats pel *Tratado* —una referència que, recordem-ho, desapareix en la versió de 1969— s'emmarca en la circumstància que la població femenina havia accedit a l'esfera política (la concessió del vot, amb la República, n'havia estat el corol·lari) i als diversos àmbits de la vida pública, però continuava sotmesa a la moral tradicional a pesar de les transformacions que estaven tenint lloc. El llast educacional i la pervivència del masclisme a desgrat de la teòrica possibilitat de gaudir lliurement de la sexualitat, és a dir, la convivència de tradició i modernitat sense la transició suficient per a una modificació real de les actituds i dels comportaments, situava les dones en una problemàtica difícilment resoluble, des del punt de vista extern, fora dels esquemes socials establerts: la castedat, el matrimoni o la “mala vida”.

Per aquest motiu, Aloma espera que Robert es quedi i es casi amb ella malgrat detestar el sexe i adonar-se que no existeix res més en la seva relació: encara que «no hi ha cap contacte espiritual entre ells dos» (189), pensa que ja “és” la seva dona (147), i quan el veu marxar cap a Amèrica reflexiona que «no el veurà mai més i és l'home amb el qual hauria hagut de viure tota la vida» (223). Com que no n'esdevé oficialment la muller —com que la societat no sanciona la seva unió—, se sent «tan baixa com Coral, menys noble que no ella, que confessa clarament» (181); «una qualsevol» (203), una perduda que podria acabar d'enllotar-se per tirar endavant el seu fill (214) i a qui tothom insultarà, a qui la gent escopirà a la cara quan se sàpiga que està embarassada (230).⁵⁵⁰

⁵⁴⁹ V. I.2.2.2.

⁵⁵⁰ En la versió dels seixanta s'eliminen les dues primeres referències, mentre que les dues últimes es modifiquen lleugerament.

No hi fa res que les coses, en principi, hagin canviat. Quan Aloma planteja a Robert la hipòtesi del matrimoni, fent veure que no és el que vol i amagant-li que espera un fill, ell respon:

— Ets molt jove, Aloma. Tens tota la vida per a tu. Jo tinc anys... Penso que seria un disbarat... Ara, que si de debò m'ho demanaves... Només vull que consti que les coses no són com abans. Tot té la importància que volem donar-li. Tu coneixeràs altres homes, festejaràs... Mereixes un home millor que no jo. Et casaràs... No ho neguis... Et casaràs... encara que no siguis amiga del matrimoni.

[...] Té raó que una vegada ho vaig dir, això de no casar-me. ¿Com li diré que no era una cosa sentida profundament? No és això el que l'amoïna: casar-se o no casar-se no seria per a ella, ara, que ho faria. No és això, ni la vanitat d'exhibir un marit.

— ¿Vols dir —mirant-lo fixament— que jo, podria casar-me... amb un que no fossis tu?

Ell comprèn.

— Pel que ha passat entre nosaltres? Sí, dona. No t'he fet cap mal. No series la primera noia que es casaria sense poder portar aquella mena de flors. —Riu de la gràcia, i ella li pegaria fins a matar-li la rialla. S'aterreix de veure'l tan cínic.

Mai! Mai no li demanarà que sigui el seu marit! Ni res d'ella! (208-209)⁵⁵¹

Aloma és, també, un bon exemple, per bé que matisat per la qualitat d'adolescent, de la relativitat de la importància de la política en la vida de les dones tot i que, si més no en teoria, ha passat a formar part bàsica del seu dia a dia, perquè a causa de l'educació rebuda i dels models socials predominants, l'amor en supera de molt el lloc en l'escala de prioritats. En l'anada al centre de la ciutat, el personatge es troba enmig d'un tumult provocat per una manifestació, però la seva preocupació essencial és la compra del llibre, per l'expectativa sentimental que hi subjeu. Havent adquirit la tela per a les cortines, camina contenta per la Rambla i es disposa a dur a terme la petita malifeta quan topa de cop amb l'acte i amb l'avalot:

Va adonar-se que algunes persones es giraven. Aviat fou tothom.

La manifestació pujava lentament, ordenadament. Les pancartes oscil·laven damunt la uniformitat dels caps. Eren veles posades de través sobre un mar que bé podia esdevenir amenaçador.

Tot de sobte s'enlairà la cridòria. Corredisses, empentes. La policia empaitava la gent. Brillaren uns quants sabres i una esquena en tastà el gust. Una dona s'apropà a un policia per tal de fer-li alguna observació, i l'home es girà esparverat i, pegant-li al rostre, l'empenyé brutalment lluny d'ell. Qui intentava protestar,

⁵⁵¹ El text posterior esborra, significativament, la referència explícita al canvi de la situació social: «— Ets molt jove, Aloma. Tens tota la vida davant teu... Sóc un home gastat i tu mereixes algú millor que jo. Un dia o altre et casaràs i no et recordaràs més de mi. / [...] —Vols dir que em podria casar amb un altre? / La va entendre de seguida. / —Pel que ha passat? No series la primera noia que es casaria sense poder portar flors blanques. / Aloma va somriure perquè no s'adonés que li havia fet mal, però li van venir ganes de bufetejar-lo. No li demanaria mai que fos res d'ella; mai!» (*ibid.*: 115).

rebia. En aparèixer la policia de cavall quedà desert el passeig central en pocs moments. Sonaren uns quants trets.

No sabé res més. Es trobà dintre del subterrani davant dels llibres. Un home es xopava amb un mocador la galta esgarrinxada, d'on rajava sang.

— Què diu que hi ha hagut gresca?

Els viatgers que havien descendit del tren arribat adés no gosaven eixir a la superfície.

— Sí. No sé tot plegat de què ha vingut.

— És que havien privat la manifestació. Eren els comunistes.

— Comunistes? — diu amb esglai un senyor tivat, emparat pels adminicles d'or com rera una barricada.

En sentir-lo, un obrer es va girar creient-lo ximple. El guaità amb menyspreu.

Aloma, *després de l'espant que ja qui sap on era, rumiava com entraria fraudulentament el llibre a casa.* (21-22; la cursiva és meva)⁵⁵²

Oblida de seguida el que ha passat, doncs, compra el llibre, puja al tren i no veu res perquè té concentrats els pensaments en aquelles «quimeres més reals que no els viatgers que entraven»; la novel·la i el que prefigura —fal·laçment pel que ella n'espera, realment pel que hi trobarà— li resulten molt més autèntics que la realitat, que les tensions de la conflictiva situació sociopolítica que viu el país.

Ja en aquest episodi s'insinua l'error de deixar-se endur per il·lusions fictícies. Aloma, en adonar-se que no porta el paquet de les cortines i tornar enrere, només té la quantitat suficient per a un trajecte amb tren, per la qual cosa li caldrà anar a peu fins a casa; i maleeix el que fins fa un moment l'havia seduïda per complet, tot concebant-ne mentalment la destrucció, en una prefiguració del que fa, posteriorment, amb la carta a un promès imaginari:

[...] Quin escàndol pel descuit! Anna és rondinaire. A més, li dol haver perdut les cortines. Mai no n'ha tingudes a la seva finestra.

[...] Si hagués estat una persona com cal no hauria comprat el llibre i ara en tindria per a tot, de diners. Com que la culpa és seva, accepta el càstig. Són quarts de vuit, ja. Ploraria de despit. S'asseuria a terra a mirar els trens com passen.

[...] Esquinçaria el llibre. L'estireganyaria: coberta per ci, coberta per lla. (24-25)

⁵⁵² Una altra vegada, en la versió de 1969 es dilueix el matís històric específic: «Quan va arribar a la Plaça de Catalunya va veure que tothom es girava. La Rambla s'havia animat molt, es sentia una gran cridòria, i al fons, per damunt de la gent, es veien unes quantes banderes. Un noi que passava anava dient a tothom que al carrer de la Canuda hi havia guàrdies civils a cavall. Una onada de gent la va voltar i durant una estona no va veure res. Tot d'una es va trobar al costat d'una senyora escabellada que plorava perquè li havien arrencat una màniga. Li anava a dir alguna cosa per consolar-la però li van donar una empenta i va caure de genolls a terra. Quan es va poder aixecar, la senyora ja no es veia i gairebé tothom havia fugit. Es van sentir uns quants trets. / Sense saber com, es va trobar en el soterrani davant del quiosc dels diaris. Assegut a terra, d'esquena a la paret, hi havia un home amb la galta plena de sang. Un senyor i una senyora el van ajudar a aixecar-se i li van preguntar si volia que l'acompanyessin a una farmàcia. La senyora li va donar un mocador. / —Què ha passat? / Els que anaven baixant dels trens no gosaven sortir a fora. / —No res; una manifestació. / Passat l'espant, Aloma es va acostar al quiosc [...]» (*ibid.*: 13).

Tanmateix, no l'estripa, i la lectura la punyeix i l'obsessiona fins que l'arribada de Robert la desplaça en la centralitat dels seus pensaments. Quan la malaltia del petit Dani els acosta, Aloma es comença a convèncer que l'home l'estima i, aleshores, ficcionalitza la seva il·lusió —l'ideal romàntic, no pas la relació sexual literaturitzada a *Una mena d'amor*— en les lletres que escriu a l'estimat inexistent inspirat en el germà d'Anna (capítols VII i VIII). La segona carta, que guarda dins de la novel·la (amagada dalt de l'armari), no arriba a enviar-la perquè «al capítol següent [...] comença la relació íntima de la protagonista amb Robert i la realitat fa oblidar la literatura: llibre [...] i cartes».⁵⁵³ La realitat no només fa oblidar la literatura: prova el caràcter fals de la seva representació romàntica del real.

D'una manera molt més ben integrada que en obres anteriors i amb un recurs, el del «fals narratori», que anuncia la tendència de Mercè Rodoreda, «en la construcció de les veus del personatge, al discurs amb destinatari», l'episodi vehicula «la reflexió explícita sobre els [...] mecanismes [de la novel·la psicològica], posada en veu de la mateixa protagonista. I això, el fet de posar problemes de l'escriptura a la ploma d'un personatge en funció d'escriptor-ingenu, no és nou i ho hem vist a *Sóc una dona honrada?* Ací ja no són, però, problemes de “visibilitat” interna del personatge [...], que és allò que [l'autora] ha estat intentant resoldre en les dues novel·les posteriors a aquella i que està intentant resoldre ara per vies i gèneres diversos, sinó problemes d'estil, de lèxic i de versemblança: allò que fa poc creïbles els personatges i, doncs, inútils les seves veus, per interioritzades que es facin».⁵⁵⁴ Es tracta, de fet, d'una reflexió de base essencialment lingüística: com expressar de manera convincent i adequada allò que es vol dir exactament.

Les cartes no constitueixen la primera ocasió en què la protagonista es deté a considerar el sentit de les paraules. Al final del capítol V, quan associa l'aire primaveral amb l'amor i es veu a si mateixa, en el futur, «com una vella fadrinarda que acompanyarà Dani a casar-se perquè els pares ja hauran mort», acaba pensant que la seva vida no serà així i es pregunta si potser tindrà sort; convençuda que s'ho mereix, «afirma: —Sí, que tindrè sort. / I fa una colla de reflexions sobre el significat del mot» (83). Ara, en

⁵⁵³ Campillo 1998b: 339.

⁵⁵⁴ *Ibid.*: 338.

adreçar-se al fals estimat que s'inventa, ha de triar bé els termes i la seva combinació per aconseguir l'efecte recercat, únicament assolible amb l'expressió exacta del que es vol verbalitzar, cosa que implica el rebuig de les paraules que es desviïn de l'objectiu. Per això «fiscalitza el sentit dels mots» i desestima «el baf dels meus sospirs», «perquè les olles quan bullen també fan baf» (93).⁵⁵⁵ L'esforç d'Aloma, així, tematitza narrativament la consciència de les funcions i dels mecanismes denotatius, connotatius i comunicatius del llenguatge (una de les inquietuds fonamentals de la Mercè Rodoreda escriptora). L'altra cara de la moneda, és a dir, la seva càrrega literariocultural, és igualment present en la novel·la, com Maria Campillo ha ressaltat respecte de la referència carneriana que implica l'ús del mot *saborós*.⁵⁵⁶ I, encara, apareix el problema de la naturalitat en la representació lingüística de fets, escenes, sensacions, etc.: l'encobriment de l'artifici narratiu, excepte en el cas que es volgués mostrar voluntàriament per alguna raó (com ocorria en la paròdia novel·lística), era necessari perquè la narració resultés aconseguida, versemblant i no defectuosa. Aloma ho experimenta en intentar descriure la seva anada al cinema amb el promès inventat (94-95), un aspecte també assenyalat per Campillo.

La incorporació explícita d'aquest tipus de qüestions en la narració desautomatitzava, una vegada més, els procediments expressius, obligava i obliga a considerar els seus codis mecànics i il·lumina la seriositat i el rigor amb què Rodoreda es va enfrontar amb els mitjans creatius a l'hora d'escriure —la seva percepció lúcida de les possibilitats, de les limitacions i de les trampes del llenguatge, la seva modernitat, en definitiva—. I si el llenguatge imposa unes normes, de les quals no és pot prescindir, però amb què resulta possible jugar, la literatura té igualment les seves lleis, «com la modificació dels referents de l'experiència en la ficció» i el fet que «aquesta arrossega la "realitat" al seu terreny»;⁵⁵⁷ la deixa, per tant, enrere, perquè la converteix en una altra cosa: en matèria literària. Per això Aloma transforma els trets del germà d'Anna per

⁵⁵⁵ És en aquest punt que s'ha de recordar que, a *Un dia de la vida d'un home*, el baf de l'olla d'eucaliptus que bullia damunt l'estufa funcionava com a element que parodia la relació sentimental entre Ramon Rampell i la casadeta (v. III.3.2.3) i que Rodoreda s'havia referit a aquest mot a propòsit de *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, en la ressenya que en va fer a *Clarisme* (v. III.3.1.5.2.3). En termes més generals, els exercicis lingüístics representats pels textos anteriors (i en especial per *Crim*, en els sentits que s'han vist en l'anàlisi) havien de suposar un rodatge important des d'aquest punt de vista.

⁵⁵⁶ V. Campillo 1998b: 341-342. No cal insistir, em sembla, en el significat del referent (v. III.4.1.2).

⁵⁵⁷ *Ibid.*: 340.

construir el personatge del fals estimat a qui escriu.⁵⁵⁸ La mateixa novel·la, així, narrativitza la distància existent entre realitat i ficció; i invalida, per tant, la seva superposició directa.⁵⁵⁹

Aloma, tot i les vacil·lacions del seu comportament, intueix que això és així. Si bé va a l'estanc (on l'estanquer parla «de l'evident inferioritat de Joe Louis respecte a Carnera» —és a dir, parla de boxa— i se li acosta «envoltat de perfum de tabac i de fortor de piules», uns elements referencials que s'eliminen en la versió de 1969) per comprar un segell i enviar la primera carta, de seguida comença a qüestionar la intenció i a considerar-la una bajanada: «Per què fa això? Quina bestiesa...» (99). Després d'una conversa amb Robert, en el decurs de la qual pot mirar l'home tant com vol, i que la condueix a convèncer-se sense cap prejudici que vol tenir-hi una relació —«Ha d'estimar-me abans no se'n vagi.— Ho pensa, i no se n'esglaia gens» (101)—, escriu, però, la segona lletra. En contrast amb un pensament tan “modern”, prou significativament, s'hi converteix a si mateixa en esposa i mare, en una persona poruga, enyoradissa i suplicant, necessitada d'atencions, afecte i protecció. Quan s'adona d'on s'ha deixat endur per la ficció —per un determinat model literari, encara que no en tingui consciència—, la protagonista s'enfada per «haver-se ablanit» i trenca abruptament la lògica sentimental de la carta amb la verbalització de la mentida que constitueix (amb el retorn a la realitat,): «Prou! Com que tot és mentida, fes el que et sembli. [...] / Per escriure cartes com aquesta» —és a dir, literatura barata— «més val plegar» (102).

⁵⁵⁸ D'aquesta manera, «primer s'havia imaginat una figura masculina amb els ulls negres, perquè està inspirada en Robert (encara que explicita que la recreació no és “Ell”), però a causa d'una comparació amb el cel que li sembla afortunada, els hi canvia per blaus i el fa mariner. Així, en modificar un tret físic per una condició, “viatger per mar”, conserva el referent “Robert” però en potencia la seva possibilitat més acordada (i més “literària”) amb el propòsit de creació d'una nova identitat no quotidiana i exempta de vulgaritat: viurà a Roma i es dirà Robert Magallanes» (*ibid.*).

⁵⁵⁹ *Aloma* esdevé per si mateixa, en conseqüència, un sòlid argument contra la lectura biogràfica continguda en la majoria de bibliografia sobre l'obra rodorediana. Per més que la producció de l'escriptora es fornís de l'experiència personal, la vida i la literatura no són en cap cas automàticament intercanviables, i cap lògica no autoritza la identificació maquinal de l'una amb l'altra (una operació que arriba al paroxisme, per citar-ne un exemple extrem, a Casals 1991). Això no vol dir, és clar, que no tinguin res a veure, com Maria Campillo ha formulat de manera precisa pel que fa a Rodoreda: «la relació entre realitat viscuda i realitat literària no és mai mecànica sinó que passa per filtres complexos, els del temps (no exclusivament en sentit cronològic) i, sobretot, els de l'escriptura (no exclusivament els de l'estil), que han de construir-se sempre. Escriure, com l'autora diu al “Pròleg” de *Mirall trencat*, “per afirmar-me. Per sentir que sóc...”, és a dir, per explicar-se ella (i per explicar “les tristeses dels altres”), equival a escriure per explicar el món en què hom viu i reconèixer-s'hi, i això és dotar l'acte literari del seu sentit més genuí» (Campillo 1998b: 354).

L'obra, doncs, continua la línia reflexiva que ja contenien els textos anteriors sobre un determinat tipus de creació literària, sobre les relacions entre realitat i ficció i sobre els mecanismes narratius, però prescindint de les comoditats i de les facilitats de la paròdia en aquest sentit. Ara, Rodoreda aconsegueix integrar aquests components en l'univers novel·lístic des del conreu estricte del gènere psicològic i convertir-los en una peça perfectament coherent dins de la trama; gràcies, sobretot, a la construcció del personatge principal. Un dels elements clau d'aquesta construcció és la tria d'una noia, d'una adolescent en el sentit estricte del terme, com a protagonista, cosa que fa que el text participi d'una de les tendències generals de la novel·lística adscrita al psicologisme. Els canvis d'humor d'Aloma, els dubtes, la volubilitat i la centralitat conferida a la qüestió amorosa que la caracteritzen són trets típics del període de transició que suposa l'adolescència, quan es recerca la pròpia identitat en el món com a ésser individual, especialment amb el desenvolupament de la sexualitat, i s'acaba de configurar el jo a partir dels referents que es tenen a l'abast i de l'experiència que es comença a adquirir. Això explica tant la basculació del personatge entre l'intent d'assumpció del model desinhibit de la dona moderna i el somni de factura romàntica de ser l'objecte d'un amor ideal, com l'ambivalència de la seva actitud davant el destí socialment establert de la feminitat (el matrimoni).

El cinema, la literatura i l'entorn li forneixen diferents patrons i possibilitats relacionals amb l'altre sexe que li provoquen rebuig, admiració, sentiment de rivalitat, vacil·lacions, etc. Pautes a seguir amb les quals ella ha de negociar una personalitat a partir de la seva manera de ser, del que vol i del que pot esdevenir des de la condició del seu gènere, un aspecte crucial en l'univers social que li ha correspost viure. Aloma, així, esdevé una figura molt més convincent que la Teresa de *Sóc una dona honrada?* o la protagonista de *Del que hom no pot fugir*. És molt interessant, en aquest sentit, constatar la gradació invertida que ofereixen les edats dels tres personatges femenins, en un lògic procés narratiu —i l'adjectiu no és pas gratuït— de la maduresa cap a l'adolescència, passant per l'edat adulta, en benefici de la versemblança i de la naturalitat en la ficcionalització del tema amorós. Atès que la realitat d'aquest s'havia vist afectada per la modernitat, amb profundes conseqüències per a les dones, el seu tractament literari no podia —ni volia, ans al contrari, com una bona part de les novel·les contemporànies van demostrar— esquivar la problemàtica de la condició femenina en un món nou on

continuaven vigents les antigues regles. L'adolescent, la crítica prou que ho va assenyalar, en va esdevenir una figura especialment adequada de representació perquè se situava al nucli mateix del conflicte.⁵⁶⁰

L'imaginari genèric d'Aloma integra actrius com Marlene Dietrich, especialitzada en els caràcters de *vamp* i a qui la noia imita indolentment en algun gest —al tren, en concret—, i Joan Crawford, símbol cinematogràfic de la passió i una pel·lícula de la qual veu amb Robert en un cinema de barriada —«Fan una Crawford», li diu Joan al principi del capítol IX, «et recomano que no te la perdis» (103). La projecció la commou fortament, i la seva impressió es patina d'una reflexió sobre l'artificiositat d'un comportament femení pretesament lliure en un entorn, el seu, que no té res a veure amb el que il·lustra el llenç:

El film base del programa és tot un món per a ella. Noies que saben fumar, però amb quina altra simplicitat que no Coral. Noies en les quals la llibertat esdevé natural, perquè ha nascut amb la terra i no és imposada per cap mena d'esnobisme. El protagonista s'asseu l'estimada a la falda i parlen... (106-107)⁵⁶¹

Quan tornen a casa, malgrat que té ganes d'anar a dormir, Aloma desplega estratègies de desimboltura i provocació sensual reproduïdes de la pantalla; el seu joc de seducció informulat no està exempt d'inseguretat i d'una certa inconsciència, però la mimesi opera de manera efectiva: demana a Robert de quedar-se una estona al jardí tot parlant-li «molt baix i molt a prop», i hi conversa de manera que «ell sent el perfum de la seva boca» (109); li serveix cafè al menjador tot rient i fent veure que és un cambrer; quan són davant de la porta de les habitacions respectives, li allarga les mans i li dóna les gràcies per haver-la dut al cinema, encara que pensa amb tristor «que no sap enraonar» (111). Aleshores (en una escena molt cinematogràfica), Robert «li prem nerviosament els

⁵⁶⁰ Aquesta perspectiva dinamita, almenys en un cert sentit, les lectures biogràfiques de la novel·la editada el 1938, i suggereix la necessitat de repensar, si més no, la més consolidada: la que Carme Arnau ha repetit, en els seus treballs, amb relació a l'obra rodorediana posterior, seguida per Roser Porta, entre molts altres noms.

⁵⁶¹ Les referències a les dues estrelles (sobre les quals l'escriptora havia parlat, recordem-ho, a la premsa) desapareixen, altra vegada significativament, en la versió de 1969. La de l'artista alemanya ja ha estat citada (v. III.4.4, nota 544); pel que fa a l'actriu americana, el suggeriment del germà es transforma en «Fan una pel·lícula molt bonica; per què no hi aneu?» (Rodoreda 1969: 57), mentre que el resum de la cinta esdevé el següent: «La pel·lícula llarga començava amb una gran festa en una terrassa; al fons, darrera d'unes plantes de fulles amples, es veia un riu. Les parelles ballaven entremig de tauletes i quan la música s'acabava tothom s'asseia i bevia xampany. Moltes noies fumaven. Una, que s'assemblava a Coral, anava amb un senyor de cabells blancs, molt elegant; es van acostar al riu i quan van arribar-hi es van apagar els llums» (*ibid.*: 59).

dits», la mira fixament i, atret pels ulls d'ella, pronuncia el seu nom dues vegades amb desig, «l'estreny per la cintura i la besa als llavis amb un bes llarg i dolorós» (112). Al capítol següent, en racionalitzar l'experiència, la protagonista experimenta una barreja de sensacions que el record de la pel·lícula li fa desestimar:

Així que va haver tancat la porta darrera seu, Aloma es va passar les puntes dels dits pels llavis: no tan fines com els llavis d'ell. Clogué els ulls en un esvaïment fugisser com si per a viure ja no calgués obrir-los. Però mentre es despullava se'ls fregà amb l'esquena de la mà com per treure'n una cosa molt dolenta. I no dormia, llavors. Tot era pensar en allò que havia viscut. Què passaria? Res... Després de besar-la, ell gairebé havia fugit de vora seu. El que no podia oblidar, i la intranquil·litzava, era la seva veu. "Aloma..." Com si encara el sentís, instintivament es feia enrera. Tots els projectes que sola acostumava a fer, en aquella hora de recolliment, morien per inanició. El seu esperit només recollia i servava el so de la veu d'ell i el contacte de la seva boca.

Després, a l'hora de llevar-se, ja no hi pensava gens. En veure's al mirall, sí. Damunt dels seus llavis tot tornava. Calia defugir de donar-li una importància que no tenia: la noia del film s'asseia a la falda del qui li havia estat company d'escola, i ella no hi sabia veure res de dolent; si bé al final es casaven. —No té cap importància un petó— i, com més n'hi treia, menys s'adonava que n'hi afegia.

És més tard, preparant l'equipatge dels qui se'n van, que fugiria amb ells. Com per a colgar rera seu un perill. (113-114)⁵⁶²

El model cinematogràfic recomana una relativització que, tanmateix, no acaba de contrarestar la transcendentalització del fet —possible preludi de l'ideal romàntic somniat per Aloma—, i tot plegat es confon amb el pressentiment de l'amenaça fruit del desig de Robert. En una referència que fa pensar, significativament pel que fa al paper del sexe en la nova existència femenina, en l'obra homònima de Maria Teresa Vernet, aquesta amenaça ve donada pel perill, aquí intuït, al qual aboca la sexualitat en un món determinat per les regles de la moral burgesa, on les noies han de mantenir la seva virginitat fins al matrimoni; un món que alhora, pel que la protagonista veu al seu voltant, estafa les dones que se sotmeten a la norma.

Aloma es troba, d'aquesta manera, instal·lada en una contradicció profunda que li provoca malestar i desorientació, perquè vol —malgrat que no sap ben bé què— i dol. El

⁵⁶² En la reescriptura de l'obra també s'elideix la nova referència a la pel·lícula: «L'endemà, després de rentar-se la cara, es va quedar una estona quieta davant del mirall. A la nit, un cop tancada la porta, s'havia passat les puntes dels dits pels llavis com si volgués tornar a sentir tota aquella dolçor. Li havia costat molt adormir-se. Què passaria? No res. Després de besar-la, Robert gairebé havia fugit. "Un petó, ben mirat, és molt poca cosa." El que no podria oblidar mai era la seva veu: "Aloma...". / [...] / Al cap d'una setmana, mentre preparava les maletes d'Anna i de Dani, li van venir ganes d'anar amb ells» (*ibid.*: 63). Observeu, en el fragment dels anys trenta, la presència del verb *fugir* i del substantiu *perill*, que remetent a la segona novel·la de Rodoreda; igualment digne de menció és la importància que la paraula hi adquireix: la inquietud d'Aloma no neix de la besada en si, sinó del que profetitza el seu nom pronunciat per Robert —la futura realitat estrictament passional (sexual).

día que Anna i Dani marxen al camp per la salut del nen, Robert diu a Joan, mentre dinen, que a la tarda s'endurà la noia a algun lloc, però després dóna l'excusa d'una migranya. Ella, un cop enllestida la feina de casa i sense res a fer, se sumeix en un estat de pessimisme absolut que desclou els contrastos entre el que li han ensenyat, el que necessita, el que podria esperar i el dia a dia que té; entre el seu somni, la seva rebel·lió i la seva impotència:

[...] Ho troba depriment, tot plegat. Voldria besar algú. No... que la besessin. Fos qui fos? S'espanta. Però ¿pot mentir-se a ella mateixa? Recorda que cal allunyar els mals pensaments, que una noia ha d'ésser honesta i pura... És una impuresa desitjar d'estimar? ¿Què és pecat? Troba que algú ha fet la seva vida inútil. No deu haver nascut només per a rentar plats i fregar a terra. Si la vida d'una dona únicament fos això, no caldria esforçar-se a viure. No pot fer res, sense ajut de ningú. Anna té el fill, el marit. Ella no té res. Se sent enutjosament decebuda i vella. Vella i intractable, perquè una noia no ha de pensar totes aquestes coses lletges en què pensa massa sovint. (120)⁵⁶³

Però arriba el juny i, amb aquest, la il·lusió de Sant Joan. Aloma explica a Anna, en una carta, que sortirà amb el germà i amb Robert i que es fa un vestit per a l'ocasió: «hem acordat de celebrar la revetlla fora de casa... Anirem a dormir a les cinc o a les sis. Quina alegria! No hi puc pensar. M'estic endegant un vestit» (125). L'expectativa de la festa ho transforma tot als ulls de la protagonista: «l'aire és una delícia» (126) i el cunyat li sembla amable i atractiu. El vespre en qüestió, la noia traspua joventut i vida d'acord amb la ciutat, i es deixa endur per la tendresa que li despertem les atencions de l'home, pel desig de ser estimada i per la màgia de la nit. Quan tornen a la torre, tanmateix, s'esvaeix la fantasia i s'imposa la realitat, presentida per ella amb angouxa: en el moment que ell diu el seu nom (altra vegada, per tant, el poder dels mots) «és com si es despertés d'un somni» (133) i «té una angúnia de mort» (134). Només l'endemà de la relació sexual, sola a la seva habitació, pren consciència del que ha passat i «s'esgarrifa de veure's» (135).

D'ara en endavant, i amb l'excepció única d'algunes petites revoltes, Aloma se sotmet passivament a Robert, perquè «és seva que ja no podrà ésser de ningú més» (141): el pecat i la culpa la hi fan.⁵⁶⁴ La sexualitat li resulta una experiència traumàtica,

⁵⁶³ Noteu com, una vegada més, es transforma el text en la versió posterior i s'esborren els elements més contemporaneïtzadors: «Per què no hi havia ningú que l'estimés, fos qui fos, però de debò? Es sentia vella. Anna tenia Dani, Joan. Ella no tenia ningú» (*ibid.*: 67).

⁵⁶⁴ Aloma, explícitament, «no gosa mirar el sol com feia quan era menuda, perquè diu que només pot resistir-ne l'esclat qui no ha pecat» (143), i no sap negar-se a tornar a tenir relacions sexuals «perquè no

un calvari irremissiblement determinant de la seva vida. L'episodi de la gata profetitzava el potencial destructiu del sexe, la cruessa del qual Aloma havia tingut l'oportunitat de copsar amb la lectura —per a ella escruixidora— d'*Una mena d'amor*. Ni aquest coneixement teòric, ni les advertències de l'entorn, ni els valors de la puresa i de l'honradesa que li han estat inculcats, ni la por, no obstant això, no la salven; no la poden salvar perquè continua sent una adolescent ingènua malgrat els seus posats, els seus atreviments i les seves pretensions de dona moderna.

Els personatges femenins secundaris contrapuntegen aquesta figura central. A l'altre extrem de la posició que ella ocupa sorgeix Violeta, la dona d'Amèrica que encarna una sensualitat experimentada i dominadora de l'home i que venç Aloma en la batalla tàcita, i únicament circumstancial, sostinguda respecte de Robert. Coral, la cosina de la protagonista «que es riu dels homes i només pensa en ells» (80), s'equipara força amb l'americana; subscriu el model de la feminitat lliure i s'escuda en una modernitat superficial —fa esport, fuma, cuida el seu aspecte, «parla d'automòbils, de cinema, de boxa, de futbol, de política i d'aviació» (58)—, al darrere de la qual no hi ha sinó la mateixa tirania sexual, l'explotació secular de la bellesa física femenina i de les febleses masculines, com a sortida vital fora del matrimoni, cosa que arrenclera el personatge amb l'enemiga i amb el complement tradicional de l'esposa en el marc de la doble moral burgesa: l'amant i la *querida*, mantinguda pels marits i causant, sovint, de la ruïna econòmica de la família (exactament el cas de la relació de Coral i Joan, que, malalt de passió, hipoteca la casa per aconseguir els favors d'ella i es despreocupa de tot, incloent-hi Dani). Al costat oposat de Violeta i Coral se situen les dones com cal, mullers i mares reals o en potència a qui el matrimoni i la maternitat no fan ni millors ni felices, entre altres coses perquè són igualment egoistes —com Anna—, de vegades més hipòcrites —Maria, la jove veïna d'Aloma filla de Maria Baixeres que està a punt de casar-se, ha cedit als requeriments eròtics del seu promès «per caçar-lo» (150)— i sovint molt més desgraciades —n'és un bon exemple Mercè, «lletja, prima i malgirbada» (65), víctima de les infidelitats i dels maltractaments d'un marit a qui estimava «d'amagat d'ella mateixa»

podria resistir retrets ni recriminacions. Per a poder-ho fer caldria saber de qui és la culpa i ho ignora» (144). Aquest segon fragment desapareix en la versió de 1969; al contrari del primer, amb la qual cosa es manté la idea del sexe associat amb el pecat (una idea recurrent en la novel·la femenina de preguerra).

(65), a qui va suportar fins que es va morir, el qual ni tan sols la mantenia i encara, després de mort, la humilia amb la troballa de «cartes de dones, postals indecents» (80).

En espais molt més difusos des del punt de vista de la construcció novel·lística, apareixen encara altres figures: Carme Vidal, bona persona i acomodada, enamorada del seu home, «burgesa en el màxim sentit del mot. Amiga de tota mena de comoditats, casolana, però atenta a no defraudar mai el marit» —al qual «mirava com un ésser superior i s'arraulia a una falsa protecció, car era ell qui necessitava d'ella» (88)—, i a qui la maternitat suposa el final de la felicitat amb el divorci, ja que el company s'engelseix de la nena que tenen i acaba avorrint-la a ella; les veïnes Concepció Congreny, «la dama més important del barri, arrugada com una bruixa i garlaire com un venedor d'específics ambulat» (52), i Maria Baixeres, «que es passa la vida rera els vidres del balcó, guaitant, amb els finestrons mig closos, els anants i vinents dels veïns d'enfront» (52), o les dones de la família de la casa abandonada del barri (una mare bruta, pobra, deixada i eternament despentinada com la seva filla, la qual es casa a catorze anys i queda immediatament embarassada d'un marit de divuit que l'abandona abans del part), i, finalment, les habitants anònimes de la ciutat —prostitutes, venedores de rifa, nenes que als tretze anys s'han de posar a servir, mosses que passegen amb el promès, xicotes molt pintades, joves d'aspecte enlluernador i alhora decadent, dones que fan observacions als policies i en surten mal parades o noies que potser anaven amb camions el 6 d'octubre de 1934, senyores guarnides amb els complements més diversos i dames riques de cabells blancs que van amb cotxes de luxe.

Damunt d'aquest mapa humà femení tan divers (molt més complex que el masculí), tres personatges secundaris prenen més relleu perquè constitueixen els vèrtexs dels dos triangles amorosos que forneixen les bases de la trama: l'integrat per Aloma, Robert i Violeta, d'una banda, i el format per Anna, Joan i Coral, de l'altra.

Violeta i Coral s'articulen a partir de dos clixés prou definits i simultàniament matisats, en un esforç de superació dels esquemes de la *femme fatale* i l'àngel de la llar que dominen, més enllà de la novel·la catalana culta, la literatura de consum i el cinema de Hollywood. Ambdues són, en principi, persones corrents, no determinades per un ambient hostil, una situació social o un passat que les hagi envilides segons marca l'arquetipus. La seva caracterització, però, usa els tòpics de l'exòtic (el tròpic llunyà on la civilització no ha aconseguit domar les forces de la naturalesa) i del materialisme

(l'afany de diners i luxes) i les desplaça, així, cap als espais del pagà i del mercantilisme, del "vici". Com en el cas de la Mulata de Carme Montoriol o de la Lola d'Anna Murià (en el segon cas amb la diferència d'una altra mena de necessitat i amb molts menys efectes), no es tracta de dones amb una sexualitat no subjecta a les normes per sana i desinhibida, sinó per estranya i perversa (obscura) o interessada i freda (comercial); mai innocent, i sempre cruel i destructora. Violeta està a punt d'acabar amb la salut de Robert, el qual, no obstant això, no és capaç de sostreure's al poder de la seva atracció quan ella el reclama amb amenaces; Coral no manifesta cap pietat davant la ruïna econòmica a què Joan ha conduït la seva família per estar amb ella (ni tan sols la commou la mort de Dani). Anna, casada i que, per tant, compleix el socialment establert, tampoc no es correspon amb el model de l'esposa-mare comprensiva i amorosa que viu immersa en la felicitat conjugal; comparteix, però, el caràcter asexual del *leitmotiv* de l'àngel de la llar: la relació íntima amb Joan s'esgota al cap de poc temps de l'enllaç matrimonial, i ella es resigna als adulteris del marit i a la infelicitat, primer pel fill i després perquè, per a la rebel·lió, «és tard i no cal» (197).

Si aquests personatges paguen parcialment «el delme a les convencions»,⁵⁶⁵ Aloma (com la Cecília d'*El camí reprès* o la Isabel d'*El perill* i de *Les algues roges*) és l'únic susceptible d'escapar-se'n, de viure literàriament una sexualitat —i una vida— diferent, perquè en iniciar-se la novel·la no es troba compromès a res: ni a la figura de la víctima ni a la del botxí. De fet, no acaba associada amb cap de les dues: la construcció narrativa constitueix la clau de la imposició final d'un mateix ordre conceptual (el del sexe lligat al pecat i a l'infern) que, alhora, supera l'habitual desplaçament, en la narrativa catalana, cap als espais de la literatura rosa o del districte cinquè.

Delerosa d'afecte i d'experiència, influïda per les imatges socioculturals de l'amor i de la feminitat que poblen el seu món, desorientada i escindida entre dicotomies essencials que simultàniament rebutja i idealitza —poder i submissió, modernitat i romanticisme, realitat i ideal—, la protagonista esdevé la seductora seduïda d'un home experimentat i només obté dolor del somni que, il·lusòriament, havia perseguit. És un cas típic d'adolescent enganyada que, no obstant això, tenia a l'abast els elements necessaris per preveure el frau. Si la seva condició d'ingènua l'enllaça amb la tradició integrada per figures com la Teresa de Thomas Hardy, la percepció simultània de la realitat i la

voluntat de rebel·lió davant d'aquesta l'aproximen als personatges femenins que habiten la novel·lística europea contemporània. El matrimoni és una sortida que rebutja, i, tanmateix, el pes dels valors socials de l'entorn i les limitacions morals que impliquen transposen el sexe cap al socialment admissible i inadmissible. La noia no és, contràriament a l'heroïna hardyana, forçada, ni busca un estat conjugal en el qual, a pesar de salvar-se socialment, no trobaria el que necessita; però tampoc no gaudeix del seu cos ni s'entrega lliurement, com les dones modernes de part de la narrativa no catalana coetània. Per haver accedit a les relacions sexuals il·lícites, pateix el càstig que li correspon —l'abjecció personal (i la social, tot ho anuncia)—,⁵⁶⁶ i, en canvi, no es converteix en una perduda, com tampoc no ho esdevenia la protagonista de *Les algues roges*. L'únic consol que li resta és la maternitat. Ara bé, i aquí resideix una bona part del mèrit de l'obra des del punt de vista del tractament del tema, la resolució feliç de la novel·la de Vernet (extremada, en el seu fons conservador, a *Elisenda*) no hi té lloc, perquè el fet de ser mare suposa l'anihilació del personatge com a individualitat:

— Aloma... —diu mentalment. Pensa: — Sóc jo.— Era una noia... — Ara jo quedo enrera. Només té importància el fill perquè així ha estat sempre. El fill neix i tot queda obscurit. Tot es concentra en ell i cal oblidar les coses per tal de tenir-ne cura. Ja no sóc ningú. He complert amb la vida i res no se'm pot recriminar. Serà valent i serà un home. El veuré créixer, que aviat no serà petit i jo quedaré enrera, apagada, ofegada. I seré vella quan moriré i el fill ja tindrà fills. (230)

La maternitat, lluny d'aparèixer sublimada (a diferència del cas de la Teresa de Montoriol), vehicula la resituació de la protagonista en l'espai que s'atorga a la dona en el patriarcat.⁵⁶⁷ La realitat (com li passava a la Joana Mas de Murià, per bé que dins de la legitimitat de la viduïtat) s'imposa al somni, que aquí es mostra descarnadament, per primera vegada en la novel·lística femenina republicana, en tota la seva fal·làcia. Aloma, en anar a tancar la casa definitivament, troba les cortines —una il·lusió que Robert, per

⁵⁶⁵ Castellanos 1982: 119.

⁵⁶⁶ Per al concepte d'abjecció, teoritzat per Julia Kristeva, v. Kristeva 1980; Moi 1986; Fletcher, Benjamin (eds.) 1990, i Lechte 1991.

⁵⁶⁷ Discrepo, en aquest sentit, de la lectura que en féu Josep M. Francès (val a dir que en uns termes impagables, que delaten una incomprensió absoluta). Per a l'autor, l'obra «en el fons és un himne a la Maternitat, així, amb lletra grossa; "Aloma" —com tantes altres—, és una frígida sexual que esbrava el seu pòsit de tendresa amb l'infant que té més a prop i [...] aspira a ésser mare ella mateixa. S'hi decanta sense ni tampoc pensar-hi. La mosseta versàtil, xascosa —Déu ens lliuri de complex així!—, va, i no sap on va. Va de dret a ésser mare. Aquest és el seu destí i el cosí Albert [*sic*] fa de semental i prou» ([J. M. Francès,] «Aloma». AMR/6.5.1 (*La Humanitat*, 19-VII-1938); sense signar).

mitjà d'Anna, li havia pres ja en l'inici de l'obra— «plenes de pols» (231), com empolsinada està també la coberta del llibre oblidat; i, dins del llibre, la segona carta a l'estimat inventat: «A la claror migrada la treu de la carpeta i llegeix: "Estimat molt estimat..." que ruca que era» (231). Despenja les cortines, estripa la carta i deixa *Una mena d'amor* a la cambra del germà difunt, «com una ofrena» (233), perquè la fantasia, la literatura, ha quedat definitivament enrere per a ella, ha mort com Daniel. No hi ha, ja, opció possible de *happy end*. La sexualitat i la maternitat canalitzen l'esclavatge no superat d'una subjectivitat —la femenina— que no sap com negociar amb la seva condició genèrica, ni personalment ni socialment, per aconseguir un lloc diferent, no marcat negativament pel sexe, al món. No sap com negociar-hi, ni pot fer-ho, de fet, perquè la societat que es representa en *Aloma*, i a la qual la protagonista pertany (literàriament), sofreix les contradiccions profundes que provoca la difícil convivència entre els valors tradicionals d'un «moralisme petit burgès, de curta volada»,⁵⁶⁸ que ja no serveixen però que es mantenen, i els nous valors, possibilitats i plantejaments que la modernitat introdueix, tampoc mancats de problemes.⁵⁶⁹

Dins de la trajectòria literària de Mercè Rodoreda, aquesta ficcionalització aconseguia carregar amb arguments molt més sòlids que les obres anteriors —pel fet d'estar carnalitzats en la protagonista, en lloc d'explicitats mitjançant la veu narrativa o ridiculitzats fins a l'extrem en la paròdia (i, doncs, des d'una distància força menys comprometedora)— contra els possibles efectes perniciosos dels productes literaris i artístics responsables de l'operativitat social d'uns falsos models de comportament, contra la seva inqüestionable distància respecte de la realitat que presentaven i contra la identificació de vida i literatura. En un sentit més general, el llibre és important perquè, tot i enllaçar temàticament amb la novel·lística produïda per les autores contemporànies

⁵⁶⁸ Castellanos 1982: 119.

⁵⁶⁹ Aquesta darrera idea, tot i que des d'una posició determinada, era expressada per C. A. Jordana en una ressenya de la novel·la de poc després de la seva edició (així ho explicita el text), conservada en format mecanografiat (significativament) a l'AMR: «Un examen superficial de la novel·la podria fer creure que totes les tribulacions d'Aloma li vénen de no haver-se sabut desprendre a temps de certes convencions morals. Això la privaria de lliurar-se a tot pler als gaudis de la carn —que no cansen— diuen els entesos, si hom els cerca amb la variació i la moderació adequades. D'altra banda les dites convencions la privarien també dels coneixements contraceptistes que calen per a evitar higiènicament de tenir fills no desitjats. Però el que cregués que tot el problema d'Aloma es resol així no mostraria una subtilesa tan ben afinada com la de la seva creadora» (C. A. Jordana, «Aloma». Text mecanografiat (còpia a paper carbó). AMR/6.3.1; a causa dels límits cronològics dels buidatges de premsa i de la

i, en darrer terme, amb la tendència general del tractament de la sexualitat en la narrativa catalana del període, les transcendia: encarava la problemàtica d'una manera més complexa i frontal que la majoria de la producció autòctona dels anys trenta mitjançant el personatge central i el final de la seva història.

Aloma es distanciava de la Fanny de la novel·la homònima de Carles Soldevila, de la Ramona d'*Una mena d'amor* de C. A. Jordana, de la Teresa de *Teresa o la vida amorosa d'una dona* de Carme Montoriol, de la Isabel de *Les algues roges* de Maria Teresa Vernet i de tantes altres protagonistes al marge del matrimoni que, o bé eren «mitges virtuts»,⁵⁷⁰ cosa que ja n'explicava el capteniment, o bé resolien la qüestió sexual en una maternitat positiva (no pas gratuïtament adoptiva) o en una vocació professional, castes ambdues, que les alliberaven del rebuig social, les allunyaven de la conflictivitat del sexe i les reconciliaven amb el seu gènere i amb el masculí, en un moviment igualment tranquil·litzador de consciències. El personatge rodoredià, per contra, se situava al cor de la crisi, en plantejava els termes sense subterfugis i n'exposava les conseqüències en la vida de les dones "normals". La hipocresia d'una societat que continuava sent tan provinciana com sempre sota la disfressa d'una modernitat més esnob que real; la mentida de la visió ideal del matrimoni tradicional; les trampes d'uns models nous que, en un xoc devastador amb les pautes anteriors, desproveïen de seguretats vitals i propugnaven trencaments sense responsabilitzar-se dels efectes, i, finalment, les fal·làcies d'unes imatges de la feminitat, de l'amor i de l'existència que, sota formes modernes, tan sols dissimulaven la ideologia de sempre, col·lidien dolorosament, en la novel·la, amb una realitat que ja no sabia com entendre's a si mateixa, però que no era ni podria ser mai més la d'abans.⁵⁷¹

inexistència de referències bibliogràfiques específiques a aquesta recensió, ignoro si es va publicar i, en cas afirmatiu, on i quan).

⁵⁷⁰ Així se les anomena, seguint la terminologia de l'època, a Campillo 1977: 107.

⁵⁷¹ La comprensió definitiva del caràcter fal·laç de la visió romàntica de l'amor per part d'Aloma induïx a una consideració interessant: la cultura de consum (el cinema, la literatura rosa, la cançó lleugera, etc.) explotava les il·lusions i la necessitat d'ideals de felicitat d'un conjunt social (i especialment de les noies joves) abocat a la crisi, al buit de valors i creences i a l'angoixa davant d'un món que demolia les formes tradicionals, s'havia mostrat alhora amb tota la seva cruesa en les primeres dècades del segle —sobretot amb la Gran Guerra— i, després del miratge dels «feliços anys vint», caminava novament cap a la violència desfermada que representarien el conflicte bèl·lic de 1936-1939 i la Segona Guerra Mundial. L'èxit de masses d'aquestes manifestacions culturals, delatores del predomini d'un conservadorisme externament modernitzat, s'explica, en part, perquè proporcionaven, dins del caos i la desorientació, un cert ordre i unes seguretats (ni que fossin fictícies); però eren aparents i, per tant, agreujaven la problemàtica en provocar un desencaix superior en la realitat per influència

La problemàtica de la sexualitat femenina i de la maternitat, d'una banda, i la desemparança vital d'una condició genèrica perduda, desorientada i abocada al desencaix i al sofriment per la consciència dramàtica de la pròpia impotència, de l'altra, configuren els eixos de la magnitud d'un drama específic que significava la literaturització fins a les últimes conseqüències, per primera vegada en la novel·la catalana del període, de les paradoxes essencials del nou món proposat i imposat pel segle XX —un món que rebutjava el passat, va trasbalsar el present i no va saber oferir (no encara, almenys) un futur millor a les noies corrents que, com Aloma, havien d'habitar-lo fos com fos—. Aquesta literaturització, a més, es troba en un producte de qualitat que va representar, per les seves característiques, un signe feliç de normalitat literariocultural, el qual venia donat mitjançant una escriptora. La concessió del Premi Crexells de 1937 i la recepció crítica del text així ho van valorar i reconèixer, i van situar Mercè Rodoreda en els primers rengles de la novel·listica autòctona.

enganyosa de la ficció. El personatge rodoredià ho representa molt bé; per això, extremant la interpretació i reconduint-la vers l'àmbit sociopolític (un pas que la presència de l'episodi de la manifestació i de la repressió policial subsegüent, com a transposició literària de la situació, potser podrien legitimar), la seva història presentaria la possibilitat d'entendre's, també, com una mena de metàfora de la Catalunya dels anys trenta, encara adolescent i tràgicament afectada per unes promeses la dimensió real de les quals els fets d'Octubre van posar sobre la taula en una prefiguració de la insurrecció feixista i el que hi havia de seguir.

