

**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

sent. Paral·lelament, el retrat del seu propi atabalament en «mal corregir» el que escrivia (ple de faltes, segons explicava) i del trasbals excessiu provocat per un llibre corroborava l'aparença —però només això— d'autora incapaç i de persona desastrada que havia traçat en textos anteriors. Aquesta operació de simulació adquireix un sentit clar amb relació a les dues línies creatives que l'escriptora estava desenvolupant, i també, prou que s'hi ha insistit, a la seva condició femenina i a un cert posicionament públic. L'ús de pseudònims a *Clarisme* n'és, entre altres coses, una concreció més.

### 3.1.5. Col·laboracions anònimes i signades amb pseudònim

Escatir per què dels vint-i-quatre articles comentats fins ara quatre van rubricats amb les inicials de l'autora resulta fàcil: sempre que això ocorre, l'exemplar del setmanari conté un text de Rodoreda amb signatura completa, cosa que mostra una voluntat clara d'atenuar l'evidència de la coincidència autorial.<sup>148</sup> El fet, comú a moltes publicacions i emmarcat en la voluntat del periòdic d'esdevenir una plataforma per als autors joves — en lloc de ser només una tribuna per a alguns—, no tindria més importància si no fos que, al costat d'altres aspectes, permet assegurar que l'escriptora es trobava darrere d'altres col·laboracions, tant firmades amb pseudònims diversos com sense signar.

Pel que fa a la primera circumstància, els casos més clars són tres: “Hari-Hara”, a la secció «Anti-Be», aviat esdevinguda «Ta-Bola»;<sup>149</sup> “Just d'Esvern”, responsable d'una secció amb les capçaleres alternades de «Llibres», «Llibres nous» i «Recensió de llibres»,

---

*d'Or* de 1982, així mateix, va recordar, respectivament, els episodis de la figura i de la seva relació amb en Felipet (v. Arnau (ed.) 1999: 191 i 196-197).

<sup>148</sup> «Cada any, en aquest temps...» i la ressenya de *Joana Mas*, firmats M. R. G., van sortir, respectivament, en els mateixos números que «Coll de Nargó» i «Ganes de parlar amb C. A. Jordana»; el text sobre Chopin i la recensió de *La revolució moral*, signats M. R., acompanyaven l'article sobre *Revista de Catalunya*, d'una banda, i «El petit protagonista de *Sor Angèlica*», de l'altra.

<sup>149</sup> Escrit «Tabola» a partir del n. 12. “Hari-Hara” era l'àlies al qual es feia referència en esmentar el fet que Rodoreda va enviar un text a *El Be Negre* (v. III.3.1, nota 77). Aquest és l'únic pseudònim de *Clarisme* darrere del qual l'autora ha estat identificada (a partir dels records de Miquel Martines, professor del Liceu Dalmau i redactor del setmanari); no obstant això, s'ha establert que “Hari-Hara” era la signatura col·lectiva d'un espai elaborat també per altres col·laboradors (v. Porta 1998), no s'ha determinat en quins casos Rodoreda féu servir la firma i en quins no, ni tampoc s'ha parlat del sentit del sobrenom. Per tal de delimitar el corpus clarista rodoredià, estudiar-ne les característiques i acabar de copsar-ne les significacions, he considerat necessari un primer intent de dilucidació d'aquests aspectes.

i "Bolic", encarregat de l'apartat de cinema en els set primers números.<sup>150</sup> El resultat que s'obté de l'especificació segura de la intervenció de Rodoreda a *Clarisme* és concloent: l'autora en fou una de les ànimes principals, encara que no l'única.

Els quatre exemplars inicials de *Clarisme*, de fet, denoten una responsabilitat exclusiva, amb poques excepcions, de Dalmau i Rodoreda. Al marge de les col·laboracions signades per ambdós —amb el nom o amb pseudònim—, o de les anònimes i de les aportacions externes explícitament requerides en les seccions de debat i creació poètica, s'hi constata la participació de pocs autors.<sup>151</sup> Apunten vers els interessos, les inquietuds i les concepcions del mestre i de la deixeblla a) l'esperit i el to generals del periòdic; b) la inclusió d'una pàgina de «Llibres : Cinema : Discs», sense continuïtat com a tal, però que es manté implícitament en les ressenyes i en els comentaris de cinema que apareixen habitualment; c) la salutació adreçada a Pompeu Fabra en el número d'estrena; d) les seccions «Antifrivolitats» (solament inclosa, significativament, en els quatre primers exemplars) i «Camins» (mantinguda al llarg de la vida completa de *Clarisme*) —de crítica social, cultural i lingüística, en clau d'humor i amb un esforç de correcció gramatical d'intenció educativa—, i, finalment, e) la inclusió d'un espai poètic. No és fàcil, dins d'aquest còmput, discernir l'autoria de l'un o de l'altra, tot i que en certs casos, igual que amb relació a alguns textos paral·lels, es pot determinar amb la combinatòria resultant del contingut, el llenguatge i els seus usos.<sup>152</sup>

Amb aquest criteri, es pot atribuir a Mercè Rodoreda un volum considerable de material: les ressenyes de Just d'Esvern, que presenten connexions diàfanies de contingut

---

<sup>150</sup> Se'n podrien aventurar altres; però amb un marge d'error més gran, com ocorre amb els textos sense signar. A causa del caràcter de provatura inicial d'identificació, he optat per limitar-me al bloc inqüestionable, a l'espera que la recerca de Roser Porta i futurs estudis específics acabin d'aprofundir en la qüestió. Les cometes, consignadores de la falsedat dels noms, no s'usen d'ara en endavant amb l'excepció exclusiva dels títols dels subapartats (on exerceixen aquesta funció aclaridora general).

<sup>151</sup> Concretament, i descomptant la reproducció d'un article de Joaquim Granados en el n. 1, només hi ha la de Miquel Martines en el n. 2 i les de Ramon Cabeza, Antoni Rius i Pere Casadevall en el n. 4.

<sup>152</sup> Remeten al pensament i a la ploma de Dalmau (que fins al n. 11, amb «Els símbols i la realitat», no signa pròpiament cap article) els temes, el tractament i l'estil dels editorials dels tres primers exemplars («Salutació», «Ànima» i «Joventut»); els plantejaments i els títols de la secció «Polèmica. Els joves discuteixen» (ns. 1-4 i 6-9) i de l'enquesta psicològica «Temperaments, estils. Com són la majoria dels catalans d'avui?», que es proposa en el n. 1 i els resultats de la qual es comenten en el n. 4; l'espai «Guaita internacional» (un recull de fragments interessants apareguts en periòdics estrangers, que surt en el primer exemplar de la publicació), i les ressenyes d'"Aspirant" en els ns. 2, 24, 29, 30 i 35 (en què es recensionen *Política fiscal de la República*, d'E. Isern Dalmau; *Ortografia valenciana*, de C. Salvador; *Segon llibre del sistema*, d'A. Escasans; *Normes biològiques d'estructuració social*, de J. Oliver Febrer; *La sala és plena*, de J. Roig i Raventós, i *Perot i l'"Estel"*, d'A. Fuster Valldeperes).

amb col·laboracions signades per l'autora i uns girs estilístics inconfusibles; els articles de cinema de Bolic, clarament relacionats amb «Vampireses d'ahir i d'avui»; a partir dels mateixos indicis, la crítica anònima de *L'Estrella dels miracles*, de Josep M. de Sagarra, en el segon número, una bona part del conjunt representat per «Ta-Bola» —bàsicament el firmat per Hari-Hara— i la totalitat de l'«Anti-Be», i, per acabar, la redacció de la secció «Entre nosaltres» (de diàleg continuat amb els lectors).<sup>153</sup>

#### COL·LABORACIONS DE MERCÈ RODOREDA A CLARISME

Data	NG	Títol	Signatura	Descripció – NE
1-X-33	1	Adéu a l'estiu	Mercè Rodoreda	Prosa – 1
1-X-33	2	<i>Madrid</i>	Just d'Esvern	Ressenya – 1
1-X-33	3	<i>El vagabund</i>	Just d'Esvern	Ressenya – 2
1-X-33	4	Mae West	Bolic	Cinema – 1
1-X-33	5	Anti-Be	---	Humor – 1
16-X-33	6	<i>Pina, la italiana del dancing</i>	Just d'Esvern	Ressenya – 3
16-X-33	7	Teatre Romea: <i>L'estrella dels miracles</i>	---	Crítica teatre – 1
16-X-33	8	Anti-Be. Com han passat l'estiu alguns dels nostres intel·lectuals	Hari-Hara	Humor – 2
1-XI-33	9	Coll de Nargó	Mercè Rodoreda	Prosa – 2
1-XI-33	10	<i>Siluetes epigramàtiques.</i> - Tomàs Roig i Llop	Just d'Esvern	Ressenya – 4
1-XI-33	11	Norma Shearer	Bolic	Cinema – 2
1-XI-33	12	Anti-Be. Després de la victòria unànime dels partits d'Esquerra, Dreta, Centre i Recó	Hari-Hara	Humor – 3
1-XI-33	13	Cada any en aquest temps...	M. R. G.	Prosa – 3
11-XI-33	14	Parlant amb S. Joan Arbó	Mercè Rodoreda	Entrevista – 1
11-XI-33	15	Anti-Be. Lletres obertes dels intel·lectuals a l'Anti-Be	---	Humor – 4
18-XI-33	16	Agustí Esclasans	Mercè Rodoreda	Entrevista – 2
18-XI-33	17	Mary Pickford	Bolic	Cinema – 3
18-XI-33	18	Ta-Bola. Suïcidi de l'Anti-Be i naixement de Ta-Bola	---	Humor – 5
18-XI-33	19	Ta-Bola. Ventura Gassol parla amb Hari-Hara	---	Humor – 6
18-XI-33	20	Ta-Bola. Disbarats	Hari-Hara	Humor – 7
25-XI-33	21	Ganes de parlar amb C. A. Jordana	Mercè Rodoreda	Entrevista – 3
25-XI-33	22	<i>Joana Mas</i> , per Anna Murià	M. R. G.	Ressenya – 5

<sup>153</sup> La consideració d'aquests blocs exclou «Entre nosaltres» per tres motius: (1) la naturalesa de la secció, que és un intercanvi pràctic i breu i, per tant, amb un contingut poc interessant; (2) l'anàlisi minuciosa de la resta de col·laboracions atribuïbles a l'escriptora, on ja es descriuen i s'interpreten els aspectes que convé esclarir, i (3) la prolixitat expositiva que se'n derivaria sense aportar res de nou a l'argumentació. Amb fins aclaridors, incloc tot seguit un quadre del còmput resultant dels textos amb signatura completa o inicials identificables sumats al conjunt que es considerarà a continuació. Tot i que les referències consten en l'apèndix juntament amb la resta de la producció rodorediana d'aquests anys, he considerat útil proporcionar una visió completa, immediata i diferenciada, de la tasca de Rodoreda a *Clarisme* per ajudar a seguir la meua exposició. Els títols s'organitzen, en conseqüència, a partir d'una ordenació cronològica, una consignació de la manera com apareixen firmats (o no) els textos, una descripció orientativa de cadascun (segons les diferències formals o temàtiques establertes, que l'explicació concreta defineix més —en el cas del cinema i de l'humor especialment—, per materialitzar-ne una certa tipologia) i una doble numeració: la general (NG) permet calcular el total d'escrits, i l'específica (NE) exerceix la mateixa funció dins dels subgrups genèrics.

25-XI-33	23	<i>Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon,</i> per Francesc A. Trabal	Just d'Esvern	Ressenya – 6
25-XI-33	24	<i>Don Quixot</i> , Pabst	Bolic	Cinema – 4
25-XI-33	25	Ta-Bola. Uns polsims de bon humor	Hari-Hara	Humor – 8
25-XI-33	26	Ta-Bola. Lletres obertes dels col·laboradors	---	Humor – 9
2-XII-33	27	Charles Langhton, en la <i>Vida privada d'Enric VII</i>	Bolic	Cinema – 5
2-XII-33	28	Ta-Bola. Disbarats	Hari-Hara	Humor – 10
2-XII-33	29	Ta-Bola. Espurnes	---	Humor – 11
9-XII-33	30	Una estona de conversa amb Miquel Llor	Mercè Rodoreda	Entrevista – 4
9-XII-33	31	Ta-Bola. Balades	---	Humor – 12
9-XII-33	32	Ta-Bola. Literatura. Veritats	Hari-Hara	Humor – 13
9-XII-33	33	Ta-Bola. Carles Sindreu tafaneja el subconscient d'Hari-Hara	---	Humor – 14
16-XII-33	34	Parlant amb Maria Teresa Vernet	Mercè Rodoreda	Entrevista – 5
16-XII-33	35	Ta-Bola. Poema : Anunci	Prous i Vila	Humor – 15
16-XII-33	36	Ta-Bola. Noves novetats	---	Humor – 16
23-XII-33	37	Nadal	Mercè Rodoreda	Prosa – 4
23-XII-33	38	<i>Una altra mena d'amor</i> , de Delfi Dalmau	Just d'Esvern	Ressenya – 7
23-XII-33	39	Ta-Bola. Surrealisme	---	Humor – 17
23-XII-33	40	Ta-Bola. Disbarats	Hari-Hara	Humor – 18
23-XII-33	41	Ta-Bola. Miques i bocins	---	Humor – 19
30-XII-33	42	Una nit...	Mercè Rodoreda	Conte – 1
30-XII-33	43	Ta-Bola. Disbarats	Hari-Hara	Humor – 20
30-XII-33	44	Ta-Bola. Distraccions	Justus Cabotus	Humor – 21
30-XII-33	45	Ta-Bola. Miques i bocins	---	Humor – 22
6-I-34	46	Una estona, i més, parlant amb Tomàs Roig i Llop	Mercè Rodoreda	Entrevista – 6
6-I-34	47	Ta-Bola. Miques i bocins	---	Humor – 23
13-I-34	48	Ta-Bola. Miques i bocins	---	Humor – 24
20-I-34	49	Parlant amb Carles Soldevila	Mercè Rodoreda	Entrevista – 7
3-II-34	50	Frederic Chopin – George Sand	M. R.	Comentari – 1
3-II-34	51	<i>Revista de Catalunya</i>	Mercè Rodoreda	Comentari – 2
3-II-34	52	<i>Anna Karénina</i> , Lleó Tolstoi	Just d'Esvern	Ressenya – 8
10-III-34	53	Parlant amb Apel·les Mestres	Mercè Rodoreda	Entrevista – 8
10-III-34	54	<i>Final i preludi</i> , de Maria Teresa Vernet	Just d'Esvern	Ressenya – 9
10-III-34	55	<i>La sonata a Kreutzer</i> , de Lleó Tolstoi	Just d'Esvern	Ressenya – 10
24-III-34	56	València. Les falles de Sant Josep	Mercè Rodoreda	Prosa – 5
7-IV-34	57	Parlant amb Eduard Serra (Oscar)	Mercè Rodoreda	Entrevista – 9
14-IV-34	58	Parlant amb el dibuixant Santsalvador	Mercè Rodoreda	Entrevista – 10
5-V-34	59	<i>Revista de Catalunya</i>	Just d'Esvern	Ressenya – 11
12-V-34	60	<i>La revolució moral</i> - Anna Murià	M. R.	Ressenya – 12
12-V-34	61	<i>Història d'una noia i vint braçalets</i>	Just d'Esvern	Ressenya – 13
12-V-34	62	<i>Peikea; princesa caníbal</i>	Just d'Esvern	Ressenya – 14
12-V-34	63	El petit protagonista de <i>Sor Angèlica</i>	Mercè Rodoreda	Comentari – 3
26-V-34	64	Parlant amb Plàcid Vidal	Mercè Rodoreda	Entrevista – 11
16-VI-34	65	Parlant amb Alfons Maseres	Mercè Rodoreda	Entrevista – 12
16-VI-34	66	<i>L'assaig de la vida</i>	Just d'Esvern	Ressenya – 15
16-VI-34	67	<i>Passa un infant</i>	Just d'Esvern	Ressenya – 16
16-VI-34	68	<i>L'oreig al desert</i>	Just d'Esvern	Ressenya – 17
23-VI-34	69	Parlant amb Llucieta Canyà	Mercè Rodoreda	Entrevista – 13

### 3.1.5.1. «Anti-Be» i «Ta-bola»

Més enllà del fet que la signatura Hari-Hara hagi estat identificada amb l'autora —si més no parcialment—, hi ha prou indicis textuais per afirmar que «Anti-Be» és fruit de la ploma exclusiva de Mercè Rodoreda en els quatre casos en què apareix;<sup>154</sup> i tant quan és anònima (ns. 1 i 4) com quan és signada amb el pseudònim (ns. 2 i 3).<sup>155</sup> La secció presenta sempre un mateix registre i un mateix estil, els quals fan pensar immediatament en els de l'endrea de *Sóc una dona honrada?* i, ocasionalment, remetent a fórmules, locucions i girs lingüístics que havien aparegut en els textos anteriors de l'escriptora, o que es troben en les entrevistes que anava publicant alhora. Els temes tractats, encara que fos amb humor —potser precisament per això—, coincideixen significativament amb els que ja havia tocat o estava a punt de tocar en diferents articles, i s'inscriuen en els seus espais d'activitat i interès (la premsa, el teatre, l'art, la literatura, la llengua, etc.). Els personatges caricaturitzats s'assemblen sospitosament —alguns són fins i tot els mateixos— en els quatre casos, i alguns d'ells són autors que Rodoreda va entrevistar en paral·lel.<sup>156</sup> «Ta-Bola», que va substituir l'espai a partir del n. 5 i fins al n. 20 —en què va acabar, amb una única reaparició en el n. 27 (on s'inclou un poema paròdic a propòsit d'una conferència polèmica de Salvador Dalí a l'Ateneu Enciclopèdic Popular)—, ja no presenta una uniformitat tant evident; la mà de la redactora s'hi detecta de manera clara en els inicis, però després sembla diluir-se gradualment, en la mateixa mesura en què el periòdic va passar a ser cosa d'un nombre considerable de col·laboradors.<sup>157</sup>

---

<sup>154</sup> L'asseveració de Roser Porta que «mai no podem arribar a saber amb seguretat el grau de responsabilitat exacte de l'escriptora en aquesta secció» (Porta 1998: 52), tot i ser inqüestionable des del punt de vista de la manca de documentació que expliciti què hi va escriure Rodoreda i què no, sembla excusar un esforç de detecció que, certament, no garanteix al cent per cent la determinació dels escrits rodoredians i, tanmateix, possibilita una aproximació força fiable.

<sup>155</sup> En el n. 4 és lògic, per una qüestió de convenció, que la secció aparegui sense firmar, ja que teòricament s'hi reproduïen les cartes d'alguns intel·lectuals. El mateix passa amb el n. 1, perquè els seguits de notes breus solien ser anònims en la premsa de l'època. En els ns. 2 i 3, en canvi, es tracta d'entrevistes (falses, humorístiques, però entrevistes al cap i a la fi).

<sup>156</sup> Com a raons d'identificació de Rodoreda i d'Hari-Hara, Porta addueix part d'aquests elements i algun altre: les similituds d'estil i la reiteració de temes comuns entre textos, les semblances entre fragments dedicats a Jordana per l'una i l'altra i la inclusió paròdica de personatges i obres d'«Anti-Be» a *Un dia de la vida d'un home* (v. Porta 1998).

<sup>157</sup> Del total de col·laboracions de Rodoreda —d'atribució segura o deduïda— que hi ha a *Clarisme*, el 68% es concentra en els dotze números inicials, que corresponen al període de 1933 (exactament

En la seva estrena sense firma, «Anti-Be» és integrada per deu notes breus, en les quals es fa broma sobre *El Be Negre* —no pas per casualitat, a la primera— i diversos personatges —a les nou restants—: actors, autors, crítics i un pintor (Maria Vila i Pius Daví, Agustí Esclasans, Jeroni Moragues, Josep Palau, Togores, Teodor Busquets, Just Cabot, Josep Pla i Ramon Xuriguera són l'objecte de les sagetes humorístiques de la secció). La segona vegada que apareix, signada per Hari-Hara, és constituïda per un text titulat «Com han passat l'estiu alguns dels nostres intel·lectuals» i presenta una anada imaginària de l'escriptora emmascarada a la redacció de *La Publicitat*, on parla amb diversos col·laboradors, s'entrevista amb el director de *Mirador* i truca per telèfon a *L'Opinió*, *La Veu de Catalunya* i *La Humanitat* (amb els redactors de les quals conversa). En el tercer exemplar de *Clarisme*, l'espai conté un article similar, però ara ubicat en l'esfera política: Hari-Hara es desplaça al Parlament de Catalunya i s'hi entrevista amb Macià, Lluhi, Hurtado i Cambó. La quarta i darrera aparició d'«Anti-Be» conté «Lletres obertes dels intel·lectuals a l'Anti-Be», en què Just Cabot, Manuel Brunet, C. A. Jordana, Agustí Esclasans i Jaume Passerell repliquen, aparentment, les converses del segon número.

Les coincidències que s'observen entre els personatges caricaturitzats en el primer exemplar, d'una banda, i el segon i el quart, de l'altra (Esclasans i Cabot); la correlació entre «Com han passat l'estiu alguns dels nostres intel·lectuals» i «Lletres obertes dels intel·lectuals a l'Anti-Be»; els paral·lels entre els diàlegs amb els redactors de la segona aparició i les entrevistes als polítics de la tercera (en un desplaçament espacial que coincideix amb el de l'entrevista a Carles Soldevila), i, sobretot, la formalització amb un mateix estil, indiquen que les quatre col·laboracions corresponen a una única autoria, i que aquesta no és sinó la de Rodoreda. Els exemples d'Esclasans i de Cabot en resulten ben il·lustratius:<sup>158</sup>

---

cobreixen de l'1 d'octubre de 1933 al 6 de gener de 1934, però la darrera data i la periodicitat del periòdic indiquen que la setmana del segon any no n'és sinó una extensió cronològica formal). En la resta d'exemplars —un total de vint-i-cinc—, la disminució d'activitat és relacionable amb el fet que el 1934 (a la primavera i a la tardor) l'autora va editar dues novel·les (en un nou testimoniatge, cal insistir-hi, de les seves prioritats).

<sup>158</sup> Malgrat que en el número inicial surt primer la nota sobre Esclasans, com que en el segon es parla d'entrada de Cabot és més gràfic i clar invertir l'ordre en la combinació de citacions. A pesar de l'extensió resultant, transcriure'n la totalitat permet constatar millor l'autoria rodorediana.

El justíssim Just, òptim i inclit Cabot, de resultes d'haver traduït *Els cors purs* edicions "Benemèrita Proa Destricornuada" es va purificar de cap a peus.<sup>159</sup>

[...] Trobem el prestigiós director de *Mirador* plorant com una Magdalena.

— No ploris, maco... què tens?

— M'han ficat en una gàbia!

— Qui?

— Aquest Víctor dolent...

Un sanglot li fa caure les ulleres. Les hi cullo. Les hi poso. Una llàgrima de plom em crema la mà.

— Pobret Just, quina injustícia... I on és la gàbia? —diem sorpresos.

— És aquest despatx. No hi cabo tot i ésser Cabot: m'hi trobo just; les cadires són pelades, les parets encrostonades. I volen que dirigeixi bé!

Veient que els planys van pel camí de no estroncar-se, els estronquem amb la pregunta de consuetud:

— I l'estiu, com l'ha passat?

— Com la pantera negra del Parc!

— No home, no digui disbarats...

— No són disbarats, són veritats. Jo vull fugir de la gàbia!!

Passa En Víctor. Treu el cap per la porta oberta i diu:

— Em sembla, Cabot, que et clavaré un mastegot per estaquirot!

En Cabot calla [...]

— Senyor Cabot, ens deixa usar el telèfon?

Amb els ulls roigs pel plor suara estroncat, ens fa que sí amb el cap.<sup>160</sup>

L'excel·lentíssim i honorabilíssim senyor President de l'intel·lectualisme català Don Agustí —per mal cognom Esclasans— d'ençà que féu l'elogi de Ruben Darío diu que no para de monologar constantment:

"La princesa està triste...

que tindrà la princesa?

Azul... azul... azul...

Osos, osos misteriosos

arrancados a la entraña de los montes del Tirol...

El clavicordio de la abuela...

Margarita, está linda la mar

... y tenía una linda princesita,

tan bonita,

Margarita,

tan bonita,

como tu.

Es mudo el teclado de su clave sonoro

y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor".

i coses per l'estil que desvetllen l'admiració dels qui l'escolten, creguts que està imaginant nous ritmes, mitjançant un nou sistema.<sup>161</sup>

— L'Esclasans?

— Sóc jo: Què passa? Qui desvetlla el meu son, mentre la rosa dels vents giravolta rítmicament fent bellugar cortines morades, endomassades? Quina ploma miserable s'atreveix a establir contacte amb la meva: d'or, de bronze, de ferro, de

<sup>159</sup> [Mercè Rodoreda,] «Anti-Be», *CL*, n. 1 (1-X-1933), 4.

<sup>160</sup> Hari-Hara [Mercè Rodoreda,] «Com han passat l'estiu alguns dels nostres intel·lectuals», *CL*, n. 2 (16-X-1933), 4.

<sup>161</sup> [Mercè Rodoreda,] «Anti-Be», art. cit.



plom? Vetlla pel teu prestigi, oh plom! que En Brunet t'ho retraurà! Rata de sagristia, bèstia humana que ensumes, afamada de carn tendra, a mi no em mossegaràs! Quin sistema, quina mètrica, quin cervell vol superar-me? Miserables crítics que us creieu que ho sou. En bidets de marbre rosa els espermatozoides neden... Mossèn Just! Hortènsia, concreció dels meus anhels, posa-t'hi bé! Mossèn Just, salvi'ns! Mossèn Just!! Mossèn Just!!! Mossèn Just!!!!

Als crits de l'Esclasans En Cabot se'm desperta, enraona, divaga.

— Ja vinc, prepari'm el Rolls. Tinc feina... avui no m'esperis... no m'amoïni: que no ho veu que tinc un calaix ple d'articles? No n'hi puc publicar ni mig.<sup>162</sup>

“Senyors del *Clarisme* fosc:

No tant, no tant. No n'hi ha per tant. La gàbia m'agrada. Després de *El Roig i el Negre*, com volen que m'exalti davant d'un pobre redactor corsari falsari, literàriament primari?

Just Cabot.

[...] Per al qui fa de director de *Clarisme*:

Distingit? No! Benvolgut? No! Mala negada faci's? Sí!

Mala negada faci's amb el teu enllaç de mofes que la teva cruïlla anímica, animada, animal ha forjat durant el somni del subconscient retut i ratat de sofrences inútils. Recordo, recorda, recordes tota la mentida bastida per tu? Que baixi el profeta i et negui, t'ofegui, t'embassi, batraci suspecte que em mires els ulls. De sempre, al simple contacte de ximplés amb ximplés, les forces psíquiques engega a volar. Que vingui, que vagi, que marxi, que fugi, la pau més pauada m'acull al seu si.

Agustí Esclasans.<sup>163</sup>

Mostra molt clarament que els textos procedeixen d'una mateixa ploma el manteniment de la línia de tractament dels dos personatges —els jocs lingüístics amb el nom i amb el cognom de Just Cabot i la caricaturització de la prosa esclasantiana—.<sup>164</sup> Pel que fa a la identificació d'aquesta ploma amb Rodoreda, al costat del que ja s'ha dit hi ha una dada que esdevé definitiva: en el diàleg epistolar que sostenen l'escriptora i

<sup>162</sup> Hari-Hara [Mercè Rodoreda], «Com han passat l'estiu alguns dels nostres intel·lectuals», art. cit.

<sup>163</sup> [Mercè Rodoreda,] «Lletres obertes dels intel·lectuals a l'Anti-Be», *CL*, n. 4 (11-XI-1933), 4.

<sup>164</sup> Compareu els fragments citats relatius a Esclasans amb la primera pàgina, per exemple, de *Victor o la rosa dels vents*, l'obra publicada per l'autor a Proa (i la referència rodorediana a la qual, continguda a *Polèmica*, s'ha citat i remarcat amb anterioritat): «Un crit. És evident que algú ha fet un crit. Algú? Algú o quelcom. Persona o cosa. Tot l'oceà de tenebres s'ha rinxolat de diminutes onades policolors i la fuetada sonora s'ha enfonsat, a miques i a bocins, cel enlaire i endintre, com en un mar a l'inrevés. Un moment, els murs de porcellana del poblet acimat s'han estremit amb una vibració de terratrèmol llunyà. I un silenci d'espera angoixada ha escombrat els carrers adormits. Qui ha cridat? D'on ha rajat el broll de font estroncadís? Les mates de verd dels feixos d'arbres enfonsats entre els jocs d'angles brunyits i corcats pels vents i les pluges s'han gronxat amb fadiga, com unes grans falgueres mortes, empaitant i esvaint la boirina lenta de les xemeneies casolanes que fumen en grups simètrics de tres en tres. Una porta bat amb fúria, ressonant amb harmonies de fusta i bronze, com un tornaveu tardà del crit. I bat encara novament. I encara. Sembla un vetall gegant que faci de campana per desvetllar la ramada vilatana que té el son tan fort. Victor, que dormia suaument del costat dret, es gira de cara al sostre i es decanta, lentament, cap a l'esquerra» (A. Esclasans, *Victor o la rosa dels vents* (Badalona: Proa, 1931),

Delfi Dalmau a *Polèmica*, Dalmau li diu que «segons un reportatge vostre a *Clarisme*, sembla que coneixeu molt les intimitats periodístiques»;<sup>165</sup> en el moment d'edició de l'obra, el maig de 1934, l'autora no havia signat cap col·laboració en el setmanari a la qual es pugui atribuir aquesta característica, i, de fet, l'únic text que correspon mínimament a la definició de Dalmau és «Com han passat l'estiu alguns dels nostres intel·lectuals», d'Hari-Hara.<sup>166</sup>

Quan, després de quatre números, «Ta-Bola» substitueix «Anti-Be», la justificació és doble: l'allunyament de la similitud amb *El Be Negre* i la cautela. L'estil d'aquesta justificació delata una vegada més l'agència rodorediana:

*El Be Negre* ens ha temut: per mitjà de l'Agència "Publicitas" vam encarregar anuncis, pagant el que fos, per a l'escamat, que no té por dels escamots, per més que l'estovin, i, en canvi, ha fugit de publicar un anunci del nostre infantil full imprès de joventut.

Com que els extrems es toquen i *Be* i *Anti-Be* ho semblen, nosaltres no volem tocar-nos amb qui no vulgui tocar-nos, renunciem a la pota rossa que havíem somniat, i decidim de tornar-nos bola, bola teva, llegidora, llegidor, ta-bola, que rodi cada dia més. [...]

Altrament, com poguéreu llegir en el nostre número anterior, l'*Anti-be* féu botar, féu botre, —no volíem emprar la forma *botre* pensant en la probable assimilació de la *f* del mot precedent damunt la inicial de *botre*— i temem les ungles dels quatre gats màxims de la tabola política catalana, que s'acosta a la febrositat màxima i podria esclatar. Tot plegat, doncs, per elemental precaució, aconsella d'enterrar el *be negre* estossat, de *Clarisme*, abans no fos decretat de desterrar els claristes tabalots, i abans no es torni rossa l'anyell mort i mosca morta que ha presidit els primers assaigs de tabola de *Clarisme*.<sup>167</sup>

Aquest tipus de girs verbals i d'humor són presents, igualment, en la conversa ficcionalitzada amb Ventura Gassol i en la paròdia de la persona de Sagarra (directament lligada a *Vida privada*) que hi segueixen dins de la secció. Un detall del diàleg entre la personalitat que amaga el pseudònim i el conseller de Cultura, l'explicació de la procedència de l'àlies, resulta especialment significatiu per a la identificació de l'escriptora i Hari-Hara: «—Hi ha un déu a la mitologia índia que es diu Hari-Hara i aquest sóc jo... [...] Aquest déu està representat per dues divinitats. Vichnú, el déu

13). Com em va fer observar Toni Isarch, la citació fa pensar extraordinàriament en l'obertura de *Crim* (v. III.4.2.2).

<sup>165</sup> Delfi Dalmau, *op. cit.*, 25.

<sup>166</sup> Hi ha altres dades que confirmen la identificació, però no són considerades fins més endavant per raons d'ordre expositiu.

<sup>167</sup> [Mercè Rodoreda.] «Suïcidi de l'Anti-Be i naixement de Ta-Bola», *CL*, n. 5 (18-XI-1933), 4; les negretes són a l'original.

creador, i Siva, el déu destructor. [...] Sóc un déu amb dues cares, que no faig la cara de tres, i que Brahma ha fet gruixudes».<sup>168</sup>

A part del fet que a *Polèmica* Rodoreda esmenta obertament les dues divinitats que el constitueixen (57-58), val la pena entretenir-se un moment en la procedència i en el sentit del pseudònim.<sup>169</sup> Dels textos en què es recull el compendi de la mitologia hindú, vèdica i purànica, els *Puranes* (o velles històries tradicionals) estableixen que Brahma és el déu dels déus, un ésser suprem que té tres manifestacions: Brahma, el creador; Vishnu, el preservador i també productor, i Siva, el destructor o re-creador.<sup>170</sup> Es tracta d'una trinitat que concentra les energies divines més poderoses; cadascuna de les deïtats, sovint representades amb diverses cares, té nombroses encarnacions i noms; Vishnu, per exemple, s'anomena circumstancialment Hari. La unitat bàsica de la triada es demostra, entre altres coses, en una llegenda amb dues versions protagonitzada per Vishnu i Siva. Segons la primera d'aquestes, una vegada, Lakshmi —dona de Vishnu— va començar a afirmar la superioritat del seu marit per damunt de Siva, ja que aquest l'havia adorat; aleshores va aparèixer Vishnu i, per convèncer-la de la igualtat entre ells, va entrar al cos de Siva i els dos déus es van fondre en un. Segons la segona versió, la fusió va ser conseqüència d'una petició de Siva, que va demanar a Vishnu que prengués la forma d'una dona bella, com ja havia fet en una altra ocasió; Vishnu va acomplir aquest desig i Siva, davant la seva boniquesa, es va excitar i va intentar abraçar-lo; el primer va fugir i va recobrar la seva aparença anterior, però Siva el va estrènyer igualment, tan fort que els dos cossos es van convertir en un. Hari-Hara és el nom que va rebre la unió de les dues divinitats.

Triar *Hari-Hara* com a àlies suposava, doncs, assumir una personalitat simultàniament generadora i destructiva-recreadora. Rodoreda, en l'explicació que donava a Ventura Gassol, hi afegia l'element de la barra a partir del joc amb les dues cares (formes, noms, etc.) —que són moltes— de l'ens mític, i la passava així pel filtre de l'humor, que és el recurs fonamental d'«Anti-Be» i de «Ta-Bola» amb l'objectiu de

---

<sup>168</sup> [Mercè Rodoreda,] «Ventura Gassol parla amb Hari-Hara», *CL*, n. 5 (18-XI-1933), 4.

<sup>169</sup> La informació següent sobre les deïtats hindús procedeix de Wilkins 1980.

<sup>170</sup> La destrucció s'ha d'entendre com a re-creació perquè, en l'hinduisme, la mort no implica l'anihilació, sinó el pas a una altra forma de vida, a una fase d'existència diferent. El coneixement d'aquests textos és anecdòticament provat per les primeres ratlles de *Crim*, on es fa referència als «lectors dels Vedes» (v. III.4.2.2).

parodiar personatges i fets. La paròdia, tanmateix, pressuposa un reconeixement de l'objecte parodiat, i en aquest sentit no fa sinó recrear-lo en un altre ordre de coses, sovint des de l'evidència còmica dels tics més característics. Per això el pseudònim resultava perfectament adequat a les finalitats de la secció i, sobretot, a les concepcions literarioculturals de l'escriptora, cosa que, juntament amb el coneixement de la mitologia hindú explícit a *Polèmica*, en delata la mà. En darrer terme, l'opció per la dualitat complementària que representa Hari-Hara remet a l'estratègia que Mercè Rodoreda va desenvolupar en la seva escriptura, i en la novel·la molt especialment, en els anys trenta: l'exercici simultani del gènere (la creació) i de la seva paròdia (la destrucció per a la recreació). L'explicitació de les raons del gust per la mitologia en detriment de la filosofia que l'autora va fer en el debat amb Dalmau proporciona un element més per comprendre l'elecció del pseudònim i ajuda a entendre tant la percepció de Rodoreda respecte de la complementarietat d'aquelles coses que sovint es presenten dins d'esquemes excloents, dicotòmics, com la seva idea de la impossibilitat de copsar veritats absolutes (és a dir, la seva consciència de les trampes d'un suposat coneixement definitiu):

M'agrada força la mitologia. Molt. Té, damunt la filosofia, la superioritat innegable de la boniquesa, i, encara, la d'ésser una gran mentida. Que potser és una veritat, perquè mai no sabem on acaba l'una i on comença l'altra. Però, posats a acceptar de grat o per força allò que imposa *qui* pot més —i contra el qual *qui* no valen planys ni queixes— acollim la Mitologia com a mentida amb la mateixa bona fe amb què acollim les veritats que ignorem si ho són.

La filosofia és una contínua persecució de la veritat; s'entafora a tots els caus per tal d'heure-la, i, la senyora veritat, voluble per tots quatre costats, o excessivament femenina, amb aquella intuïció meravellosa que la fa adonar-se que hom vol justament tot allò que no té, diu: "sóc aquí, però no m'hauràs". [...]

En canvi, la mitologia, només et diu: "Creu-me o no em creguis: m'és igual; i per a evitar-te maldecaps et dic des d'ara que sóc la mentida". I hi ha tanta noblesa en la confessió, que això me la fa simpàtica per damunt de tot, —tot i que el meu caràcter em fa agrair més dues veritats lletges que mitja mentida bonica—; però crec que som injusts i que ens l'hauríem d'estimar més; perquè no enganya; ni et fa divagar, ni et fa dubtar, ni et fa creure que és la raó allò que no en té una espurna, ni et fa giravoltar, fent-li fer exercicis gimnàstics, al cervell. "Si em vols, pren-me, si no, deixa'm". I aquesta franquesa és el seu millor encís. (45-47; les cursives són a l'original)<sup>171</sup>

<sup>171</sup> Remarqueu les concomitàncies amb la visió de la veritat que apareixia en l'entrevista a Maria Vila. Aquest fragment de *Polèmica* origina, com l'interviu, ecos orsians (uns ecos que, per un altre camí, apareixien ocasionalment en els primers textos periodístics rodoredians —en concret, en la conversa amb Mercè Plantada—); compareu les afirmacions sobre la mitologia (salvant totes les distàncies conceptuals i contextuals) amb les següents declaracions d'Eugeni d'Ors: «Arte singular, usted lo sabe, este "arte arbitrario"... Con toda una estética y una metafísica por dentro. Arte tan lejano al lírico, impresionista [...] como al arte imitativo que, en su fatalista humildad, se resigna a la reproducción de la

Què és la literatura —la ficció, la novel·la—, sinó la praxi explícita de la falsedat (un acte, doncs, ben noble) en aquest sentit? Des d'un altre punt de vista, l'exercici declarat de la mentida, evidenciat per l'humor, és, justament, el que Rodoreda va practicar a «Ta-Bola» («Tabola» des del dotzè número). Una bona part del seu contingut, divers, es pot assimilar a l'escriptura de l'autora per les característiques que s'han anar ressaltant: formats, estil, bromes concretes, expressions, etc.

Són atribuïbles a la seva ploma, així, diferents textos de la secció (essencialment, converses, retrats i notes humorístiques). El model de l'intercanvi amb Ventura Gassol s'hi repeteix amb «Carles Sindreu tafaneja el subconscient d'«Hari-Hara»» (n. 8) —on la dada que la deïtat té un noi (un fill) ratifica que es tracta de l'escriptora— i, també, en «Noves novetats», un simulacre d'entrevista sense signar amb el tenor Kiepura (n. 9). Els «Disbarats» que el retrat paròdic de Sagarra inicia dins de l'espai en la cinquena aparició del periòdic tenen una clara continuïtat en la caricatura de Tomàs Roig i Llop (n. 6) i en la d'Alejandro Lerroux, traslladada a l'àmbit polític i rubricada «Veritats» (n. 8); i, així mateix, sota aquest subtítol i signades per Hari-Hara, en les caricaturitzacions d'Esclasans (n. 7), dels redactors de *Mirador*, començant pel director (n. 10), i de C. A. Jordana (n. 11).<sup>172</sup> Igualment imputables li són els retrats estrafets que resulten de les

---

naturaleza; mientras al arbitrario, que juzga con Wordsworth que "imitar la *Ilíada* no es imitar a Homero", antes que imitar a la naturaleza (así, con minúscula) prefiere imitar a Dios / La mitología me parece, no como ha dicho el sabio "una enfermedad del lenguaje", sino, contrariamente, la plena salud del lenguaje, su vernal florecer en la vida. En rigor, cualquier verbo poético es ya mitológico. No lo notamos, porque la costumbre nos ha sacado la emoción veneradora ante este religioso fenómeno del lenguaje; pero desde el instante en que, por ejemplo, decimos "el porvenir" en lugar de "lo porvenir", hemos ya sustituido una abstracción por un dios. En el arte, esta creación de mitos —dioses i fábulas sobre dioses— es sustancial y, por lo tanto, continúa. / Los artistas "arbitrarios", enfrente de esta mitología artística habitual, viene a ser como los protestantes enfrente del catolicismo; pero con más fuerza. Sustituyen la tradición por la invención. Defienden y practican no solamente el "libre examen personal" sino la libre creación personal. Se amparan no sólo del derecho a interpretar los símbolos según ley de la propia conciencia, sino del derecho a fabricar sus símbolos, según ley de la propia alma» (Eugeni d'Ors, «Prólogo». A: *La muerte de Isidro Nonell seguida de otras arbitrariedades* (Madrid [s. l.], 1905) [s/p]). Per a una explicació dels termes relatius en què, tanmateix, s'ha d'entendre aquesta relació (almenys fins que no s'estudiï amb profunditat, cosa que permetria definir-la en propietat), v. III.3.2.3, nota 279.

<sup>172</sup> No em puc estar de transcriure el principi, absolutament hilarant i visual, del cas d'Esclasans: «Pas als homes de bona voluntat! Pas a un home! Pas al cervell d'un home! Enrera tothom, mentre jo avanço rítmicament, al ritme del meu pas, aparellat amb els meus ritmes. Jo sóc l'Esclasans!!!! / Patapam, patapam, patapam, patapim, / patapam, patapam, patapam, patapum. / Un ritme! / Patatrap, patatrap, patatrap, patatrip, / patatrap, patatrap, patatrap, patatrup. / Dos ritmes!». Aquest «Jo sóc l'Esclasans!!!!» fa pensar en un dels llibres anunciats a *Sóc una dona honrada?* —el titulat *Jo sóc!!! (Tot fent gatzara. Caricatures)*—, cosa que el remetria a l'òrbita creativa que presenten les seccions humorístiques de *Clarisme*, equiparable sobretot a la de *Crim*.

suposades notes trameses per Ramon Rucabado, Lluís Companys, Dolors Bargalló («escamòtica n. 1»), Carme Montoriol, Josep M. Sbert, Benito Mussolini, Joan Puig i Ferrer, el mateix Delfi Dalmau i Josep M. Junoy («Junoy Noi») en el sisè exemplar; de les breus «Espurnes» sobre Riba, Sagarra, Sindreu, Juan Arbó, novament Esclasans, Tasis («i Marca Marcada») i Jordana, en el setè; de les anònimes «Miques i bocins» des del desè fins al tretzè —una sèrie de notes còmiques sobre intel·lectuals, polítics, artistes i escriptors que passen a constituir, a partir del número que fa la dotzena, el contingut exclusiu de «Tabola»—, i de les «Distraccions» de «Justus Cabotus» (n. 11).

El fet que a partir del 20 de gener de 1934, en el catorzè número, «Miques i bocins» passés a ser signat per “Gamap”, un altre pseudònim, i es concentrés sobretot en el tema polític (quan fins ara les sagetes havien estat dirigides més sovint a personatges del món literariocultural) indueix a dubtar de l'autoria de Rodoreda en els exemplars següents (fins al vintè), encara que esporàdicament es fes broma sobre temes artístics o literaris i que l'estil —clarament deutor, globalment, d'*El Be Negre*— es mantingués.<sup>173</sup> Cap dada no permet resoldre la qüestió, però el progressiu protagonisme adquirit per altres col·laboradors a partir del cinquè número, amb una manera de fer que, amb poques excepcions, seguia la línia marcada per Rodoreda —el cas de Ventura Plana, que hi compartia la feina d'entrevistador, n'és paradigmàtic—, més aviat convida a descartar la seva responsabilitat directa, malgrat que l'autora va continuar sent, com Jordana va explicitar a finals de març de 1934, un dels esperits principals de la publicació.<sup>174</sup>

La quantitat de col·laboracions que l'escriptora va seguir aportant a *Clarisme* i el volum de producció que va editar el 1934 apunten també vers la possibilitat que delegués la redacció específica de «Ta-Bola». Hi ha, encara, un altre motiu que reforça aquesta hipòtesi: a més d'afectar els mateixos personatges (en un clar moviment de caricaturització i reconeixement simultanis), el procediment paròdic es va aplicar

---

<sup>173</sup> Un simple cop d'ull al setmanari dirigit per Josep M. Planes fa evident que *Clarisme* el va prendre de model fonamentalment en la seva dimensió humorística: s'hi troben idèntics jocs lingüístics, caricatures similars, bromes articulades amb recursos calcats, paròdies literàries paral·leles... El fet que la publicació on col·laborava Rodoreda contingui seccions com «Anti-Be» mateixa (en general) o «Antifrivolitats» (una clara contrapartida de les «Frivolitats» d'*El Be Negre*) en són proves fefaents.

<sup>174</sup> V. C. A. Jordana, «Què és una novel·la?», *LO*, 23-III-1934; el fragment on ho constatava ha estat citat a II.3.4.2.1. Les signatures que van proliferar en especial, en endavant, foren aquestes: Miquel Martines, Josep M. Soler Janer, Pere Casadevall, R. de P. Gatell i Olivé, Ventura Plana, Josep M. Castellnou, Josep M. Riu, Ramon Cabeza, Joaquim Grau Latorre, Amadeu Jori i Rogés, Teresa Aymerich Padrós, Esperança Clara, Carme Fonch i Maria Ballester.

igualmente, dins de la secció, a la literatura estricta, i en unes modalitats —no sempre genèriques, però sí lingüístiques i temàtiques— que remetien al tipus de registre humorístic de Rodoreda; només, tanmateix, en tres exemplars contigus del periòdic i un de bastant posterior. Així, les «Balades» i «Literatura» (n. 8), s'articulen, respectivament, com una corrandia satírica en la qual sortien diversos polítics (Lerroux, Companys, Lluhi, Macià, Cambó, etc.) i escriptors (Aurora Bertrana i Josep M. de Sagarra), i com una prosa psicològica en clau de paròdia que recorda molt la producció de Francesc Trabal; en el número següent, apareix un «Poema : Anunci», dedicat a Delfi Dalmau i signat Prous i Vila, en la mateixa línia; en el desè, finalment, s'inclou la poesia «Surrealisme», adreçada a Dalí. A part de la composició poètica igualment dedicada al pintor força temps després (n. 27), no en va sortir cap més.

El fet que el desembre de 1933 marqués, en termes generals, la data final de «Ta-Bola», que tot faci pensar que molt aviat Rodoreda en va abandonar la responsabilitat pràctica i que l'escriptora desplegués mecanismes paral·lels en la seva narrativa refermen la seva responsabilitat primordial amb relació a la secció i reforcen l'argument que, a partir de 1934, l'espai va deixar de ser directament fruit de la seva ploma. Es podria dubtar, certament, que els poemes fossin escrits per ella, ja que no va conrear, en aquests anys, la poesia. Cal fer, no obstant això, un matis: no la va conrear “seriosament”, a diferència del que faria en el període de postguerra;<sup>175</sup> i no ho va fer perquè, des de la seva perspectiva, es tractava d'un gènere més procliu a l'esllavissada, al ridícul, com il·lustra la citació de *Polèmica* que s'ha proporcionat en un altre moment. Això no treu, però, que pogués assajar-lo amb l'asèptic corresponent: l'humor. En decidir-se per aquesta opció, Mercè Rodoreda es va escudar en un pseudònim o en l'anonimat, en un desdoblament protector que es correspon amb el segon terme de la doble estratègia de construcció/destrucció desplegada en la novel·lística. La coincidència d'aquesta operació de simulació amb l'emascament en l'exercici de la crítica —dins del qual les dues ressenyes dels llibres d'Anna Murià són l'única excepció (significativa respecte al tema de la producció femenina)— esdevé una dada igualment rellevant.

---

<sup>175</sup> *Agonia de llum. La poesia secreta de Mercè Rodoreda* és el títol de l'edició recent de la producció lírica de l'autora (v. Mohino (ed.) 2002), els originals de la qual són consultables a l'AMR.

### 3.1.5.2. L'activitat crítica emmascarada

A *Clarisme*, Mercè Rodoreda va practicar, en diferents graus quantitius i qualitius, la crítica literària, la crítica cinematogràfica i la crítica teatral. L'afirmació podria sorprendre qui hagi llegit *Polèmica*, on l'autora feia aquestes declaracions a propòsit de la tramesa de *Seny i atzar* per part de Delfi Dalmau:

En trametre'm el vostre llibre em poseu en un compromís. I gros. Gairebé és demanar-me que faci de crític, i no en sé. I així com voldria haver pogut ésser poetessa, m'esfereix que em vulgueu fer de crític. És clar que em feu un joc de paraules, i m'aboqueu a un abís de filosofies, per a dir-me que vós no sou vós, i com que no sou vós, aquell que era, no és, i el que ara és ja s'ha mort, i formar judicis sobre un mort no ha de fer por, perquè els morts que foren, ja no són més que cendra, i la cendra el vent l'escampa, i un cop escampada es torna terra, i la terra fa flors, i les flors són boniques, i si aquell mort s'ha tornat una rosa, quina por ens ha de fer? És això oi, el que voleu dir? Perdoneu-me si em descabdello; però en té la culpa la por d'haver de fer el que no faré. Primer de tot perquè, si l'ofici de poeta és perillós pel que abans us he dit, el de crític ho és pel que ara us diré.

Un crític em fa pena, i em fa pena perquè no viu, i, no vivint, és mort. No un mort. La feina del crític és trista, feixuga, aspra i desagradable. No frueix ni el que veu, ni el que viu, ni el que voldria viure; sempre, en tot, i tothora, l'amenaça imperiosa penjada al cap, de "crítica".

Aquest llibre —diu el crític— m'agrada: em fa riure; o, si el llibre és trist, i al crític li plauen les tristors, li plaurà perquè el farà plorar. Però "l'amenaça", l'amenaça: *no riguis!, no ploris!, no et deixis anar pel pendís dels sentiments: "crítica"!* I compte a criticar! L'autor es pot ofendre. L'autor és amic de l'amic del meu amic, i he de servir a aquest amic desconegut de l'amic que conec poc, un gran respecte; i he d'anar amb un gran tacte per a no ofendre l'autor amic de l'amic meu. I més compte a criticar. L'editor que no em vol editar res del que escric, no tinc possibilitats que cap dia, per sorpresa, m'ho editi, si en un excés de sinceritat dic la veritat sobre l'autor que ha escrit el llibre que el mateix autor que jo he de criticar ha editat. I compte! que el públic no s'adoni que faig concessions. I compte! que no puc dir res dolent de llibres quan cal que la gent compri el que no compra; i compte! que si seguint el meu consell els compra i no li agraden no en comprarà més. I entre el substantiu "compte" i l'imperatiu "crítica" el crític esdevé un ésser digne de llàstima i de millor sort.

I em voleu fer fer de crític? A mi que no m'és grat de subjectar-me a cap norma, i que si una cosa m'agrada, m'agrada perquè m'agrada encara que sigui dolenta?

No aconseguireu de fer-me fer de crític, objectivament, perquè no ho crec possible, ni subjectivament, perquè no en sé. No me'n sortiria. (15-17; la cursiva és a l'original)

No obstant això, Rodoreda acabava parlant de l'obra i, amb estudiada ingenuïtat, escrivia encara: «Em sembla que faig el que he dit que no faria: i predico equilibri...». El fragment citat, més que la teòrica renúncia a la praxi, il·lumina una consciència sobre la disciplina i sobre la seva problemàtica que, en paral·lel amb la polisèmia i la ironia característiques del discurs rodoredià i amb la imatge de si mateixa que es va construir,



alerten un cop més contra la lectura literal i crèdula de qualsevol de les seves declaracions. Per aquest motiu no ha d'estranyar la detecció de la seva personalitat al darrere de l'anonimat o de pseudònims diversos en la crítica continguda a *Clarisme*.

Els àlies, a més, li permetien dues coses: d'una banda, com s'ha indicat, dissimular el grau de responsabilitat assumida en el setmanari (convenient per evitar l'acusació d'acaparar una plataforma que es volia tan àmplia com fos possible); de l'altra, desenvolupar seriosament una activitat els plantejaments de la qual podrien invalidar o anar en contra de la imatge que projectava des de les mateixes pàgines. En conseqüència, l'escriptora va optar per dos pseudònims diferents per al conreu especialitzat de la ressenya i del comentari de cinema: Just d'Esvern i Bolic. Sense signar-la, va redactar la crítica teatral d'una peça de Josep M. de Sagarra, en la qual les pistes per a la identificació autorial resulten diàfanes.

### 3.1.5.2.1. 'L'Estrella dels miracles', de Josep M. de Sagarra

L'autor de *Vida privada*, un dels objectius dels dards humorístics de Rodoreda a «Ta-Bola», fou caricaturitzat, també, en dues notes de la secció «Antifrivolitats»: implícitament, a l'«Entreviu amb un gat vell» (n. 1); explícitament, a «Sagarra, mosca» (n. 3). La importància i les simultànies possibilitats satíriques, en el món cultural del moment, del guanyador del Premi Joan Crexells de 1932 van ser percebudes en el setmanari, que li va prestar una atenció considerable en els quatre primers exemplars. En el marc d'aquesta atenció s'explica la crítica de *L'Estrella dels miracles*, anònima però atribuïble a l'escriptora tant pels continguts com per la seva expressió concreta:

*L'Estrella dels miracles*, de Josep Maria de Sagarra, no ha fet el miracle de plaure al públic.

La noia, que viu amb el seu pare gasiu, que fins, si podia, menjaria diners, i que per una gerra alta fins la cintura, ampla com els braços estesos, plena d'unces a vessar, la ven a l'Aleix de les Amèriques, home brau, amb les mans brutes de sang, amb una escampadissa de fills per totes les terres, cridaire, menjaire i baladrer, sense cor i sense ànima, i que la miraculosa Estrella fa el miracle de redimir, enganxaren —com diria el mateix Sagarra— uns grans badalls d'avorriment a la boca del públic que acudí a la inauguració de la tradicional temporada del Romea.

Sagarra diu que ha fet un poema. Per a fer un poema no ha prescindit de la paraula i l'expressió gruixudes, i ha cregut que amb això —que sobra en els poemes— podria enlluernar l'espectador i fer-lo estremir. Ha fet fer uns grans brams a l'Aleix de les Amèriques, i ha amarat de resignació l'Estrella, i ha

anomenat cent cops Déu; i nosaltres creiem sincerament que, per a dur Déu a l'escena, encara que només sigui per mitjà de la paraula, *cal tenir molta traça i molta grapa, perquè el que hauria d'emocionar no caigui en la desgràcia del ridícul.*

I així, sense interès de cap mena, veiem la redempció de l'Aleix, que igual hauria pogut no redimir-se, i tot el patètic de la lluita entre el que fou i el que és d'aquell brau de barba rossa, polaines fins als genolls i posat arrogant [...] *ens féu l'efecte que a l'escena, uns actors plens de bona voluntat, jugaven a fer comèdia.*

[...] Salvaren l'Estrella, els versos. I els versos feren aplaudir —i aplaudírem perquè *els versos d'En Segarra tenen, per damunt de tot, que són bonics—* i tragueren l'autor a escena amb una flor blanca al trauc: *tan blanca com L'Estrella dels miracles, que no sabem per què ens féu adonar que al món, tot i voler semblar el contrari, hi ha una gran dosi d'ingenuïtat [...].*

Nosaltres, entusiastes de tot el que sigui ben català, ens dol que l'obra no estigués a l'altura —dintre l'estil segarresc— de *L'Hostal de la Glòria* o de la *Desitjada*, per exemple; i ens dol que uns rètols clavats a les parets del passadís que volta el pati de butaques, siguin en castellà.<sup>176</sup>

Els retrets de manca d'interès, monotonia, inexistència d'efecte, melodramatització ridícula i inversemblança desclouen una visió del fet literari i una formulació del tot familiars. Igual ocorre amb l'elogi de la boniquesa dels versos i amb la reflexió sobre la ingenuïtat que, per associació amb la flor, segueix a l'afirmació del caràcter niví de l'obra, que cal entendre en relació amb les classificacions literàries en curs, és a dir, la literatura blanca (un aspecte que ja sortia en textos anteriors de l'autora, i al qual caldrà retornar a propòsit d'altres). El joc de repeticions amb el substantiu «miracle» i l'adjectiu «miraculosa»; la preocupació pel públic; el blasme de l'exageració teatral desmesurada i artificiosa; la consciència lingüística, doblement evident en la crítica a la vulgaritat efectista i en la consideració final sobre els rètols; la inquietud per l'efectivitat emotiva i pel decantament involuntari cap al ridícul; la crítica a l'arbitrarietat literària i constructiva del desenvolupament de la trama, i l'apreciació de la bellesa formal com a valor positiu, en especial, remetent de manera precisa al discurs i a les concepcions de l'escriptora.<sup>177</sup> El mateix discurs i les mateixes concepcions en descobreixen la presència, també, al darrere dels dos pseudònims anotats.

<sup>176</sup> [Mercè Rodoreda,] «Teatre Romea. *L'Estrella dels miracles*», *CL*, n. 2 (16-X-1933), 3; la cursiva és meua, i subratlla les seqüències que presenten uns ecos rodoresians més clars.

<sup>177</sup> Molts anys més tard, en el diàleg epistolar amb Joan Sales sobre la producció dramàtica que estava escrivint, Rodoreda féu una valoració de Sagarra (deduïble dels mots de l'editor, ja que la carta de l'autora no es troba a l'AMR) plenament coherent amb la crítica de *L'Estrella dels miracles*: «[...] estic totalment d'acord amb vós que el teatre autènticament absurd —en el mal sentit de la paraula— era el d'en Sagarra, on, si es llegeix amb atenció, es pot pescar cada perla que fa caure de cul» (Carta de Joan Sales a Mercè Rodoreda, 23-III-1973. AMR/5.1.2.135).

### 3.1.5.2.2. Cinema: els articles de "Bolic"

Bolic va ser el responsable principal dels textos sobre cinema en el set primers números de *Clarisme*. L'interès general de Rodoreda per la gran pantalla; la naturalesa temàtica, argumentativa i estilística dels escrits firmats amb l'àlies; els ressons que desperten amb relació a altres col·laboracions periodístiques seves —en especial amb «Vampireses d'ahir i d'avui»—; el lapse temporal i l'espai que abasten i ocupen dins del periòdic, i, més anecdòticament, la idiosincràsia del pseudònim, avalen la inferència, amb un marge d'error pràcticament nul, que es tracta de contribucions de l'autora.

El substantiu emmascarador (que té tant l'accepció de fardell com la de manyoc de cabells, fils, fibres, etc.) denota simultàniament un equipatge que es porta arreu i una bola embullada d'alguna cosa. La temptació de vincular aquesta doble definició a la formació cinematogràfica de Rodoreda i a la imatge de si mateixa que es va bastir al setmanari de joventut esdevé irresistible, perquè se'n deriva una tria significativa i ben intencionada del sobrenom. Sota aquest prisma, la disfressa nominal encaixa perfectament en el *modus operandi* rodoredià. Mitjançant la concentració, en una sola paraula, de la declaració del bagatge personal configurat per l'experiència del cinema, d'una banda, i de la projecció d'un jo públic autoparòdic, de l'altra, l'elecció de *Bolic* com a signatura per a les col·laboracions de tema filmic ratifica la consciència lingüística de l'escriptora (la preocupació per l'expressió justa, la selecció determinant dels mots i la pràctica subsegüent dels usos del llenguatge) i les seves picades d'ullet constants. Una opció casual queda fora de lloc, perquè, cal insistir-hi, tota la seva activitat del període, tant en la forma com en el fons, responia a unes concepcions i a uns objectius precisos (al marge dels resultats concrets respecte de l'efectivitat i/o la qualitat).<sup>178</sup>

El fet que Bolic només s'encarregués de l'apartat cinematogràfic de *Clarisme* fins al novembre corrobora que amagava la firma de Rodoreda. Ja s'ha dit que, a mesura que el setmanari va prendre cos i embranzida, altres col·laboradors hi van anar signant més articles, hi van assumir més espais i van prendre-hi més responsabilitats; en aquest cas,

---

<sup>178</sup> L'àlies, paral·lelament, no desentonava amb els que corrien pel setmanari i per la premsa de l'època. No es tractava de cap nom extravagant o estrany, de manera que, fins i tot sense copsar-ne les significacions (o suposant que no les tingués), funcionava perfectament com a signatura.

Pere Casadevall va començar a compartir la secció amb l'àlies rodoredià a partir del quart número, i se la va adjudicar gairebé en exclusiva del vuitè en endavant.<sup>179</sup> La convicció de la indubtabilitat de la identificació, tanmateix, troba els arguments fonamentals en els cinc articles firmats per Bolic.

Els tres primers textos són sobre Mae West, sobre Norma Shearer i sobre Mary Pickford; el tema de la *vamp* constitueix el teló de fons que els emmarca —cosa que els enllaça amb el comentari que Rodoreda havia publicat a *Mirador* el desembre de 1932—, i tenen en comú la valoració de diversos aspectes: la figura de cadascuna de les actrius i el que representaven, per contrast amb altres personalitats femenines, en el món de Hollywood; la seva especialització en personatges tipus i la consideració d'aquests clixés; la importància de la propaganda en la trajectòria de les estrelles i els canvis en els models de dona imperants, imposats per les operacions de màrqueting; la inestabilitat dels èxits —les davallades d'algunes carreres fulgurantment encimbellades amb relació a tot això—, i, finalment, la consideració (positiva) del públic. El primer article concretava aquests elements a partir de l'aparició d'un nou estel:

Ja no cal dir com els afeccionats al cinema, esperem, si no amb espectació, almenys amb curiositat, l'aparició de l'actriu cinematogràfica de pes, i ho diem sense una espurna d'ironia, Mae West.

Segur que hem d'agrair a la senyora crisi, que mena a la necessitat d'oferir cares i tipus nous, que el llenç ens enlluerni amb les exuberàncies tardorenques i ben repartides d'aquesta artista nova —nova en el cinema— amb posats de vampiressa i costats que fins avui hom ha rebutjat des de les localitats de qualsevol cinema.

Joan Crawford, Marlene Dietrich, Greta Garbo, Adrienne Ames, Sally Eilers, es deuen haver esborronat si no indignat en veure's postergades, fent minvar llur vàlua la propaganda abocada a redol d'aquesta actriu de teatre, de vida sotraguejada o que almenys cal fer creure que ho és.

Abans, una artista de cinema, s'imposava pel seu mèrit artístic, per la seva simpatia personal, és a dir, per esforç propi. Avui no. Propaganda: i potser ens trobarem que aquesta enlairi una Mae West i eclipsi noms tan interessants com els de Sylvia Sydney o de Kay Francis o d'Elissa Landi. No és que vulguem imaginar que la vida de Mae West sigui digna d'una novícia, ja que no ens interessa, com tampoc no ens interessa que vulguin explotar la morbositat del públic menant-lo a imaginar que *Nascuda per a pecar* és —novel·lada primer i rodada després— la vida de l'actriu.

El que sí ens plaurà és de comprovar com reacciona el gust afinat del públic davant de vuitanta quilograms de pes. Pel que hom pot veure, són uns vuitanta quilograms que no fan lleig del tot i potser aconseguiran imposar-se, i arreconar, aixafant-los d'una manera definitiva, els esquelets vivents, però que ens plauen molt, d'una Lilian Harvey, d'una Miriam Hopkins i d'una Constance Bennet.

---

<sup>179</sup> Casadevall és qui la va acabar signant habitualment, encara que F. de Vidal, S. Cordonet i J. M. Riu hi van aportat un text cadascun, en els ns. 15, 23 i 29 respectivament.

Els productors s'hauran dit: "a veure si la gent s'ha cansat de quaranta quilograms i això l'ha fet allunyar-se una mica del cinema —abans centre d'atracció— solució: donem-n'hi vuitanta". I aquest esforç d'oferir el doble bé mereix una bona recompensa.

I ara, espectants, deuen anar monologant en veu alta: "l'espantosa ossada de Greta Garbo, les cames primes de Miriam Hopkins, els pòmuls tètrics de Marlene Dietrich... això no pot ésser, això no pot ésser... amb un joc d'ossos no anirem enlloc. Gràcies Senyor! gràcies us sien donades per haver-nos posat davant dels nostres ulls una mica de greix... Salve Mae West! sirena torbadora suggeridora de records del segle passat; salve, salvadora de la nostra butxaca, i que el món admiri el teu pes de matrona! I compta amb nosaltres, que, si triomfes, ja ens encarregarem d'anar-te engreixant".<sup>180</sup>

La ironia destil·lada, el to i l'estil, la referència a unes actrius concretes i la incidència en el motiu de la *femme fatale* situen aquest comentari en la mateixa òrbita de «Vampireses d'ahir i d'avui» i apunten indiscutiblement vers la ploma de l'autora. La connexió més evident, però, sorgeix en l'exposició relativa als autèntics amos del cel·luloide; si en aquest cas es parodiaven les reflexions i els plantejaments dels productors, en la col·laboració de *Mirador* havien aparegut observacions com aquestes a propòsit de les transformacions successives de la *vamp*:

I per tal de donar més relleu a les protagonistes rosses, ideals, d'ulls blaus plens d'innocència, i posat de col·legiala, els ianquis crearen la dona fatal [...].

Però els directors ianquis s'adonaren, excel·lents coneixedors de la volubilitat del públic, que ja s'havia estendaritzat massa la *vamp* bruna; i, un bon dia, llançaren amb el megàfon de la seva propaganda per endavant, un film i una nova vampiressa, desconeguda fins llavors. [...] El nom, Greta Garbo. [...] I el públic reaccionà una mica desfavorablement; i no hauria canviat de parer si els ianquis no haguessin imposat Greta amb una propaganda que envoltava de misteri i tenebres la vida senzilla de la *star*. Ompliren els cinemes de films d'ella, i Greta s'imposà perquè la imposaren.<sup>181</sup>

El segon comentari de Bolic referma aquest aspecte. L'estimació elogiosa de Norma Shearer recolzava, precisament i sobretot, en la naturalitat de l'actriu i en la qualitat del seu treball. Símbol de la dolçor, «no una dolcesa feta d'ingenuïtats rebuscades, sinó molt humana, exquisidament femenina», Shearer havia seguit «l'evolució natural per anar-se superant, per anar fent camí tenaçment».<sup>182</sup> Contràriament a altres estrelles, «no li ha calgut, per a seguir endavant, aferrar-se al ferro roent

<sup>180</sup> Bolic [Mercè Rodoreda], «Mae West», *CL*, n. 1 (1-X-1933), 3. La brevetat relativa del text i l'interès de proporcionar el màxim d'elements per demostrar que Rodoreda n'és l'autora (tant per la forma com pel fons) justifiquen la reproducció íntegra de l'escrit.

<sup>181</sup> Mercè Rodoreda, «Vampireses d'ahir i d'avui», art. cit.

<sup>182</sup> Bolic [Mercè Rodoreda], «Norma Shearer», *CL*, n. 3 (1-XI-1933), 3; en procedeixen, també, les citacions següents.

d'esperverar la gent amb escàndols efectistes, ni llançar notícies de divorcis espectaculars, ni refugiar-se en el bluf de propagandes inversemblants. Norma Shearer ha lluitat [...] i ha treballat. Ha treballat de debò; s'ha guanyat un nom i una estima, a pols, de mica en mica, esgrimint l'arma invencible de la seva voluntat». Per això s'havia mantingut, com Joan Crawford (encarnació de la passió), quan algunes *vamps* queien; per exemple Dietrich, la qual, «més encarcerada, més antinatural, més fictícia, fa una gran tombarella des del cim auri on l'havien col·locada».<sup>183</sup>

[...] Greta i Marlene, i moltes d'altres, fan tentines irremeiables perquè no sempre són elles, perquè els seus directors les sostenen en equilibris inestables, perquè els arguments de llurs films no són prou adequats, o perquè, per desgràcia seva, no han encertat el nivell, on calia col·locar-les.

I avui, quan el sonor ha fet una gran escampadissa de valors, i els que ho eren han romàs on els corresponia, avui que tantes cares noves s'aboquen per a somriure des de la pantalla màgica, avui que el públic sap què és el que vol, s'aguanten encara, i això les agermana, Joan Crawford, l'apassionada, i Norma Shearer, la dona "dona" sense parió.

L'apreciació de la naturalitat —de la humanitat— en detriment de l'artificiositat; la percepció de les estratègies propagandístiques i dels seus efectes; l'estimació de l'esforç i de la voluntat com a elements d'ofici altament positius; el blasme de la inadequació argumental i del desencert del nivell —del to— de les actrius en algunes pel·lícules, i el paral·lel sintàctic entre l'estructura recurrent que obre l'adverbi «avui» tant en aquest fragment com en l'article sobre la representació de *Don Juan Tenorio* (publicat en el mateix número del periòdic), mostren inequívocament la mà de Rodoreda. El primer component, a més, va reaparèixer en el text de Bolic sobre Mary Pickford, i d'una manera que remet, al seu torn, a la crítica de *L'Estrella dels miracles*.

A propòsit de l'obra teatral, convé recordar-ho, Rodoreda escrivia que « els versos feren aplaudir —i aplaudirem perquè els versos d'En Segarra tenen, per damunt de tot, que són bonics— i tragueren l'autor a escena amb una flor blanca al trau».<sup>184</sup> Ara declarava, d'un costat, que, tot i l'edat de Pickford, «mentre faci bonic, cal no refusar-la, i menys una artista que, com la que ens ocupa, ha sabut conservar per als qui l'admiren, tot l'encís de la joventut»;<sup>185</sup> i, de l'altre, que n'esperava la nova pel·lícula per veure-la

<sup>183</sup> Convé retenir els comentaris de Rodoreda relatius a Marlene Dietrich i a Joan Crawford, perquè *Aloma* conté unes referències a les actrius que s'expliquen molt millor en aquest marc.

<sup>184</sup> [Mercè Rodoreda,] «Teatre Romea. *L'Estrella dels miracles*», art. cit.

<sup>185</sup> Bolic [Mercè Rodoreda,] «Mary Pickford», *CL*, n. 5 (18-XI-1933), 3.

«tot enyorant aquelles interpretacions que la col·locaren al cim: per la seva gentilesa, per la seva gràcia. I, potser, perquè cal, de tant en tant, tornar enrera i oblidar momentàniament, no absolutament, perquè de tot ha d'haver-hi, aquestes vamps, amb Marlene Dietrich al davant, reines del desmenjament artificios i del "sex-appeal" més formidable, l'ostentació del qual, és, avui, una flor al trau».<sup>186</sup> Si l'evident superposició de l'adjectiu *bonic* s'explica sola, potser es pot veure una broma velada sobre l'autor, una ironia subtil, en la identificació del *sex-appeal* i la flor al trau.

«El desmenjament artificios» era òbviament, per a Mercè Rodoreda, l'autèntic problema. En qualsevol gènere: poesia, novel·la, cinema, teatre... La manca d'humanitat no recercada que se'n derivava esdevenia un motiu de blasme constant en els textos de l'escriptora, i quan es produïa el cas contrari la seva opinió es concretava en l'elogi. Això és el que ocorre en les dues crítiques de pel·lícules que completen els textos signats per Bolic, en què s'alabaven respectivament un film —*Don Quixot*, dirigit per Pabst— i un actor —Charles Laughton— per la seva interpretació a *La vida privada d'Enric VIII*. La primera, a part de proporcionar una clau puntual més de corroboració de l'autoria rodorediana i de contenir un element present en la producció de l'època de l'escriptora, incloïa unes consideracions sobre la crítica com a disciplina que recorden extraordinàriament les de *Polèmica*; en una altra direcció, la segona enllaça amb l'interès general per l'art detectable en el periodisme de Rodoreda.

Les excel·lències de la pel·lícula basada en la famosa obra de Cervantes reposaven principalment, segons Bolic, en la qualitat humana del relat de l'autor espanyol i en la manera com el director l'havia sabuda dur a la pantalla.

Don Quixot! El pobre cavaller de la trista figura, que sempre surt malparat en les seves gestes, és una encarnació dels somnis d'ideal de la humanitat, no sempre realitzables, no possibles en la realitat.

Cervantes l'escriu, segons s'ha dit mil voltes, per a ridiculitzar tanta literatura de cavalleria. Però, el seu heroi, agafà un relleu universal i, l'il·lustre cavaller Quixot, s'ha vist conegut, per mitjà de traduccions, a Xina i a Rússia.

Pabst, el gran animador plàstic —recordem *L'Atlàntida*— ens ha donat un film que és una meravella.<sup>187</sup>

<sup>186</sup> *Ibid.* Mesos més tard l'autora va criticar explícitament, en una entrevista, la valoració del *sex-appeal* per damunt «de la bondat, del talent, de la intel·ligència, de la noblesa, de la raó, de la puixança i fermesa dels bons sentiments» (Mercè Rodoreda, «Parlant amb Alfons Maseras», *CL*, n. 35 (16-VI-1934), 1). Per a la rellevància de la qüestió en la cultura dels anys trenta, v. II.2.2.2.2.2.

<sup>187</sup> Bolic [Mercè Rodoreda], «*Don Quixot*, Pabst», *CL*, n. 6 (25-XI-1933), 3.

La qualificació de Pabst a partir del record d'una producció anterior aporta un indicatiu significatiu per treure la màscara a l'autora, ja que en «Vampiresses d'ahir i d'avui» *L'Atlàntida* era, justament, la cinta on situava, al costat de Greta i Marlene, la darrera *vamp* del moment en sentit cronològic: Brigitte Helm. La contraposició entre somni i realitat, al seu torn, remet tant a la Teresa de *Sóc una dona honrada?* com a un dels fonaments de la valoració positiva de la infantesa en «El petit protagonista de *Sor Angèlica*», i no significa tampoc, a aquestes alçades, res de nou.

Amb la lloança general del film, segons es desprèn de l'argumentació, Mercè Rodoreda se situava en una posició diferent respecte de la recepció majoritària, cosa que la conduïa a especular sobre els condicionants de la crítica, sobre el consegüent caràcter arbitrari de la disciplina i sobre la relativitat de la seva importància:

[...] Poc cinematogràfic? Teatral les escenes, deslligades, sense coordinació? Influeixen tantes coses en la crítica! Simpatia a la casa productora. Antipatia. Un moment amb desgana d'escriure. Àdhuc, un disgust de caire íntim. O un comandament superior. La crítica, ha de mirar-se com una mena de guia que cal consultar, sense capficar-s'hi massa. Ens ve a la memòria un film, que s'adiu amb el que parlem, molt oportú i molt a tomb. *Topaze*. S'han llançat totes les llances contra el teatre filmat. S'ha rebaixat, fins on ha calgut, el cinema que duia un tast teatral. S'ha predicat, en tots els tons, i a totes les veus, contra el que no era el que hom entén per cinema pur. I vingué *Topaze*. —No ignorem que hi ha classes, i sabem que *Topaze* és superior a molts altres films qualificats de teatral; també ho és aquest Quixot, de Pabst.— Però quin fou el reclam per atreure el públic? Quina fou la propaganda que precedí *Topaze*? —el film més immoral que hem vist dur al llenç, però que interessà a uns quants, perquè es cregué que atacava un cert sector de polítics?— Doncs, que era teatre filmat. Bon teatre, ben fotografiat. I doncs, quin cas podem fer del crític? El crític —llevat de comptades excepcions— tira per on pot. On és la perfecció? Si existia...<sup>188</sup>

El clar paral·lelisme entre aquestes observacions i la seva correspondència literària a *Polèmica* estalvien qualsevol comentari. És interessant, no obstant això, constatar la presència final del verb *poder*, en contrast implícit amb *voler* —que aquí és absent—, perquè es relaciona amb aquella màxima rodorediana sobre la diferència existent entre la voluntat i la possibilitat, entre el pensament, la verbalització i l'escriptura; per tant, amb la rellevància de l'encert i de l'adequació dins de les opcions que hi ha a l'abast, cosa que explica l'elogi de la qualitat artística general de la pel·lícula de Pabst i, específicament, de la interpretació dels dos protagonistes. L'actuació de

---

<sup>188</sup> *Ibid.*



Charles Laughton, que salvava la mala direcció d'Alexander Korda, era, en un moviment similar, l'objecte d'alabança en la crítica a *La vida privada d'Enric VIII*.

La versemblança del treball de l'actor, segons el text, contrarestava el fet que el director no hagués «sabut explotar convenientment el formidable material que havien posat a les seves mans».<sup>189</sup> Aquest «material», constituït per un gran intèrpret i per la feina de Périnal, «el millor operador d'Europa», aconseguia un retrat perfecte de l'època. La correlació entre cinema i pintura establerta per Bolic recolzava en l'avinença de la imatge filmica del període històric amb la seva captació pictòrica, és a dir, en el realisme de l'una gràcies a l'altra; era com si el film donés moviment als quadres:

Heus ací un artista, en el principal rol del film *La vida privada d'Enric VIII*, dirigit per Alexander Korda. En aquest film, Charles Laughton es supera i hom creuria la seva figura arrencada d'un quadre de [...]bein, o de Corneille de Lyon, o d'un d'aquells dels magnífics pintors anglesos —no gaire coneguts, de l'època elisabetina— i ens mostra novament les seves grans facultats de creació, les quals ja coneixíem del *Signe de la Creu* ençà, on interpretava el paper de sanguinari Neró.

[...] El millor operador d'Europa, M. Georges Périnal, ha fotografiat el film. Hi és evocada l'època a la qual es refereix, sense oblidar detall, i, la "càmera" sotjadora, recorre les sales immenses i arplega els més nimis motius per a delectar.

La valoració de la fiabilitat de la pel·lícula partia, així, d'una altra representació artística, d'una modalitat creativa que atreia igualment Mercè Rodoreda, que apareixia en els seus escrits (periodístics i literaris) i que l'escriptora conrearia anys més tard. L'esment del poc coneixement que hi havia sobre els pintors anglesos elisabetians connota una certa expertesa en la matèria —delatada ja en algun dels primers textos— i un interès insinuat en les col·laboracions signades amb el seu nom a *Clarisme* (l'article sobre *Revista de Catalunya*, per exemple, on feia referència a *Art*); les dues coses són evidents a *Polèmica*, on, a propòsit de l'amor, l'autora va repassar diverses representacions pictòriques de Cupido (54-55).<sup>190</sup> Allò que destaca realment entre les competències i els interessos de Rodoreda, tant en el diàleg amb Dalmau com en la tasca

<sup>189</sup> Ídem, «Charles Langhton en la *Vida privada d'Enric VIII*», *CL*, n. 7 (2-XII-1933), 3 (d'on procedeixen igualment els fragments següents); el cognom de l'actor apareix escrit incorrectament en el títol (en lloc d'una *u* hi surt una *n*). Encara que la crítica es va publicar en un exemplar que du data del mes de desembre, la seva redacció, per raons òbvies, havia de correspondre al novembre; per això he afirmat abans que Bolic va deixar de fer-se càrrec de la secció de cinema aquest mes.

<sup>190</sup> Es tracta de *Jou Nupcial*, de Lorenzo Lotto (1480-1556), i de quadres d'Il Veronese (1528-1588), Ticià (1488-1576), Velázquez (1599-1660) i François Gérard (1770-1837).

a *Clarisme*, tanmateix, és la novel·la. Les recensions firmades amb pseudònim acaben d'il·luminar el que les ressenyes dels llibres de Murià i les entrevistes prefiguraven.

### 3.1.5.2.3. "Just d'Esvern" i la novel·la

Just d'Esvern fou el responsable de quinze recensions publicades entre l'1 d'octubre de 1933 i el 16 de juny de 1934 al setmanari, l'objecte de les quals van ser, en aquest ordre, els productes següents: *Madrid*, de Josep Pla; *El vagabund*, de Prudenci Bertrana; *Pina, la italiana del dancing*, de Pere Coromines; *Siluetes epigramàtiques*, de Tomàs Roig i Llop; *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, de Francesc Trabal; *Una altra mena d'amor*, de Delfi Dalmau; *Anna Karènina*, de Tolstoi, traduïda al català per Andreu Nin; *Final i preludi*, de Maria Teresa Vernet; *La sonata a Kreutzer*, del mateix autor rus, en la versió catalana d'Olga Savarin i de Marçal Pineda; el primer número de la segona època de *Revista de Catalunya*; *Història d'una noia i vint braçalets*, de Rosa Maria Arquimbau; *Peikea, princesa caníbal*, d'Aurora Bertrana; *L'assaig de la vida*, de Plàcid Vidal; *Passa un infant*, de Josep Navarro Costabella, i *L'oreig al desert*, de Miquel Llor.<sup>191</sup> Excepte la de *Pina, la italiana del dancing* i la de *Revista de Catalunya*, totes van aparèixer en exemplars de *Clarisme* on hi ha una o dues col·laboracions firmades per Rodoreda. Les claus reals del descobriment de la identitat de Just d'Esvern, més enllà d'aquest factor circumstancial, són essencialment tres: les concomitàncies temàtiques i estilístiques entre textos, la selecció representada pel conjunt malgrat els previsibles atzars i les valoracions implícites i explícites contingudes. Suplementàriament, com en el cas de Bolic, la naturalesa del pseudònim també esdevé suggeridora.

La coincidència objectiva entre, d'una banda, la recensió d'*Una altra mena d'amor*, les ressenyes de les obres de Roig i Llop, Vernet, Vidal i Llor i la de *Revista de Catalunya*, i, de l'altra, *Polèmica*, les entrevistes als quatre autors i l'article sobre la publicació, efectivament signats per Rodoreda, no pot passar desapercibuda. Com no hi

---

<sup>191</sup> Algunes d'aquestes ressenyes no anaven signades específicament perquè precedien una altra recensió dins de la secció corresponent; això explica que la rúbrica *Just d'Esvern* sortís només al final de la segona.

poden passar altres coses. En l'intercanvi amb Dalmau, aparegut el 1934 però subtitulat «Palestres de 1933», Rodoreda opinava sobre *Seny i atzar*, i el 23 de desembre Just d'Esvern comentava aquest precedent en valorar la nova novel·la de l'autor. El 9 i el 16 de desembre, l'autora va publicar les entrevistes a Llor i a Vernet, en què cadascun d'ells anunciava, respectivament, la preparació de *L'oreig en el desert* i de *Final i preludi*, dos títols que el suposat crític va analitzar poc després de la seva aparició. El 6 de gener de 1934, l'escriptora conversava amb Roig i Llop, un diàleg en el qual *Siluetes epigramàtiques* constituïa un dels temes principals; significativament, l'obra havia estat recensionada per Just d'Esvern amb anterioritat, l'1 de novembre. El 3 de febrer, Rodoreda defensava, com s'ha vist, la iniciativa cultural del conseller de Cultura, i el 5 de maig, un cop aparegut el primer número de la publicació que la materialitzava, el col·laborador emmascarat en feia l'elogi en termes molts similars: interès, qualitat i dignitat. El 26 de maig, la redactora parlava amb Plàcid Vidal, i el resum de *L'assaig de la vida*, un llibre avaluat per Just d'Esvern tres setmanes després (el 16 de juny), precedia la transcripció de l'entreviu.

Aquestes concordances relatives, certament parcials i atribuïbles al fet de compartir tribuna periodística, no serien suficients per fondre les dues personalitats; acompanyades d'altres aspectes, però, afermen la seva unicitat indubtable. Els comentaris inicials de *Madrid* i d'*El vagabund* ja permeten d'intuir clarament que Rodoreda es trobava darrere de l'àlies. L'apreciació positiva de les qualitats narratives de Pla (que escrivia, per al crític, «en to viu i estil lleuger, sense cap mena de coordinació, la qual cosa dóna al llibre un cert interès»),<sup>192</sup> de l'anecdota que aportava i de les caricatures polítiques que feia —amb referència inclosa al nas de Lerroux—; el joc irònic amb la responsabilitat de l'edició (la Biblioteca Catalana d'Autors Independents) i la suposada llibertat de l'autor respecte de Francesc Cambó; el blasme dels errors lingüístics de l'obra, i l'avaluació de la bona presentació del llibre, amb «El recomanem, apa!» final, remetent a les inquietuds de Rodoreda, al seu gust per l'anècdota —palès en les entrevistes—, a la consciència sociopolítica demostrada i al seu mode expressiu característic. Al seu torn, la lloança de la prosa bertraniana per la poèticitat, l'exuberància de matisos, l'expressió justa, la riquesa lèxica, l'efecte visual i emotiu, etc.,

---

<sup>192</sup> [Just d'Esvern [Mercè Rodoreda],] «*Madrid*», *CL*, n. 1 (1-X-1933), 3; Just d'Esvern signava la secció.

i la crítica simultània a la poca consistència i a la dissolució psíquica dels personatges,<sup>193</sup> responien a la dualitat de l'interès per la narració psicològica aconseguida, tant en la forma com en el fons, i enllacen amb la consideració a *Polèmica*, per part de Rodoreda, de l'autor de *Josafat*.

Ara bé, la primera ressenya que exposa clarament la mà rodolediana és la de la novel·la de Coromines. L'afirmació de la contingència de la presentació inclosa per l'escriptor, recolzada en la famosa declaració d'Oscar Wilde sobre la moralitat i la immoralitat dels llibres, obria un comentari que de seguida saltava a l'elogi de les motivacions, de la sinceritat i de la naturalitat de *Pina*, després del qual comença, pel que aquí interessa, la part rellevant del text:

—El món està canviat, però l'home és el mateix —ve a dir l'autor. I diem nosaltres: les passions, les anècdotes d'aquest món que vol canviar-se, són sempre per l'estil, com l'home, com la vida, com les sensacions que romanen inalterables al llarg del camí. Detestem els homes que diuen: —jo mai no escriuré cap novel·la, perquè ja no hi ha res per a explicar.— Haurien de dir: —jo mai no escriuré cap novel·la, perquè no sabré explicar el que, vell o no vell, sempre és agradable d'explicar.— Si tots els escriptors haguessin pensat així, ja faria molts d'anys que ningú no escriuria. I a desgrat dels qui diuen això, encara s'escriu i cal escriure. Perquè l'art del novel·lista o de l'artista en general —i novel·lista és una mena d'artista— és, de no-res, fer-ne alguna cosa: explicar aquella cosa vulgar, híbrida, anodina, d'una manera interessant, atractiva, nova, no si voleu pel fons d'aquella cosa, sinó per haver-li sabut donar un nou aspecte, una nova forma, gràcies a l'enginy, a la personalitat.

La nostra època, com vaig llegir no fa gaire i no recordo on, no és època d'entusiasmar-se per grans històries —alguns comptats novel·listes hi han reeixit — (senyal que són bons novel·listes). —O per històries grans; en el sentit de llargària, de llibre gruixut. Hi ha compradors que encara, enduts, no pel gust, sinó per la gasiveria a comprar cada set anys un llibre, exigeixen que tingui, almenys, set-centes pàgines, que la casa els faci un descompte, i que la lectura els duri set anys ben bons.

Però el bon llegidor, el llegidor intel·ligent, que sent la voluptuositat de llegir, l'atraurà més un llibre prim, si sap que el contingut és ple de bel·leses [...].

*Pina, la italiana del dancing*, ja hem dit que no era res. I no és res per als compradors dels 350 fulls de paper que contenen les biografies detallades i tots els fets necrològics, amb explicacions de "als sis mesos li va sortir la primera dent i a l'església on van batejar-lo ja hi havien batejat tots els del poble; el ferrer, el fuster, el carnisser, el batlle i el panxa-content" i l'autor es desvia, fuig del bateig, i t'explica la història de tota la gent del poble. No; per a aquesta gent, *Pina*, no és res. Per a nosaltres és molt. Mancats com estem de bons escriptors —i de gent que llegeixi— mancats de novel·les de tots colors, verdes i rosa, que de tot ha d'haver-hi, *Pina* és un bon oasi. (Ai, senyor Gasch! quin èxit que teniu). És un oasi menut dintre d'un desert molt gran; és una volva; però aquesta volva té personalitat perquè no fa escarafalls ni fa concessions.

<sup>193</sup> Just d'Esvern [Mercè Rodoreda], «*El vagabund*», *CL*, n. 1 (1-X-1933), 3.

Senyor Coromines, torneu a comprar un quadern amb cantells daurats i torneu a divertir-vos escrivint una altra anècdota; per senzilla que sigui, que com més senzilles, més emocionen.

Us confessem que ens heu hagut.<sup>194</sup>

A part del fet que l'estil i la formulació concreta del que s'expressava recorden molt l'escriptura rodolediana, el fragment sembla una justificació de *Sóc una dona honrada?*, pel que té de recreació de *Madame Bovary*, i aporta una nova llum a la dimensió paròdica de l'obra amb relació a les seves "desviacions" narratives; per exemple, en el primer capítol (aquell en què Teresa passa del relat del seu estat d'ànim a l'explicació de la història, justament, de la gent del poble). La citació desclou a més, d'una manera diàfana, a) la importància que Rodoreda concedia a la forma literària, al "com"; b) la seva consciència de la necessitat de la novel·la; c) la convicció que calien novel·les de totes menes, la qual la va dur al conreu del gènere, li féu defensar *Joana Mas* cinc setmanes després i la va conduir a promocionar la narrativa d'autora per vies diverses; d) la percepció i la defensa del caràcter lúdic de la literatura, i, finalment, e) el sentiment que l'emoció no només no és incompatible amb la senzillesa, sinó que sovint hi va de bracet. La connexió d'aquesta ressenya amb la del llibre d'Anna Murià esdevé evident des de la perspectiva del fons superposable que les dues contenen i, també, des de la relació cristal·lina entre les afirmacions que «*Pina, la italiana del dancing* no és res», sent molt, i que «*Joana Mas*, no és res transcendent» però sí «la novel·la d'una novel·lista que ens mancava».<sup>195</sup>

El comentari de l'obra de Coromines es vincula, alhora, a la recensió del títol de Delfi Dalmau (cosa que, paral·lelament, elimina el mestre de Rodoreda com a candidat, d'altra banda poc versemblant atès l'estil de Just d'Esvern, a amagar-se darrere del pseudònim). S'hi subratllaven la sinceritat, la personalitat i l'espontaneïtat de *Seny i atzar*, tres qualitats respectivament contraposables, en vista del que s'ha dit fins ara, a falsedat, a «nou aspecte» («no ens duu el tast de velles reminiscències novel·lístiques» és

---

<sup>194</sup> Ídem, «*Pina, la italiana del dancing*», *CL*, n. 2 (16-X-1933), 3. Les similituds del text amb els articles de Rafael Tasis i les coincidències entre alguns dels llibres que el crític va ressenyar per a *Mirador*, en aquells mateixos moments, i els que va recensionar Just d'Esvern podrien induir a pensar que el pseudònim era un àlies seu. Les discrepàncies valoratives, el fet que *Mirador* constituís un dels models de *Clarisme* i l'atenció explícita que Rodoreda va dedicar als plantejaments de Tasis eliminen aquesta possibilitat i confirmen, encara, que ella era el crític emmascarat.

<sup>195</sup> M. R. G. [Mercè Rodoreda], «*Joana Mas*, per Anna Murià», art. cit.

la frase de la ressenya)<sup>196</sup> —i aquí s'estableix la baula concreta— i a artifici. La novel·la tenia, encara, el mèrit «d'un estil orfe d'efectismes i divorciat de sentimentalismes»; un mèrit que es trobava igualment a *Una altra mena d'amor*, en la qual l'expressió justa «avalora [...] la prosa, exempta de filigranes literàries, apta a dir, ben dit, allò que vol; sense eufemismes, clarament, concisament i que mai no davalla a res que es pugui titllar de groller tot i tocar caires que hi podrien fer caure».<sup>197</sup>

La idiosincràsia del pseudònim podria acabar de confirmar el que ja hauria d'haver quedat provat: que Mercè Rodoreda era Just d'Esvern. Relacionar la consciència lingüística de l'escriptora amb la tria de l'àlies específic resulta temptador, perquè, afinant el sentit dels mots i tensant-lo al màxim, Just d'Esvern contindria una picada d'ullet sobre la figura del crític-jutge-just-injust i sobre la seva activitat —caduca, circumstancialment sorollosa però, en definitiva, efímera, solitària, mal vista i intranscendent (per oposició a la transcendència de qualsevol obra de qualitat al marge de la recepció)— des del seu mateix exercici, sense oblidar la hipotètica remissió al món floral (una de les flaques de Rodoreda) i la vindicació d'una tradició molt concreta, personificada en Josep Carner; l'operació no sembla especialment estranya ni resulta incoherent amb els camins lingüístics, literaris i periodístics que havia emprès l'autora; els ratificaria fins i tot, de fet, en un grau sorprenent.<sup>198</sup>

---

<sup>196</sup> Just d'Esvern [Mercè Rodoreda], «*Una altra mena d'amor*, de Delfi Dalmau», *CL*, n. 10 (23-XII-1933), 3.

<sup>197</sup> *Ibid.*; en realitat es tracta de dues recensions en una, ja que la valoració de *Seny i atzar* hi ocupa el mateix espai (la meitat del text) que la d'*Una altra mena d'amor*.

<sup>198</sup> Potser és forçar excessivament la interpretació, però el desglossament dels termes del pseudònim i la recerca pertinent han donat els resultats que es proporcionen a continuació: 1) la signatura s'articulava en un esquema formal de nom i cognom —gens desconcertant ni sospitos, doncs— que fa pensar, d'entrada, en el topònim de la població veïna de Barcelona; 2) la vila era coneguda en els anys trenta, significativament, pels seus criadors d'arbres i flors; entre ells, el de Josep Pedrosa, famós per les seves roses i definit a *La Publicitat*, a principis de 1931, com «un veritable parc [...], importador als més renomats criadors d'Anglaterra, França, Hongria i Dinamarca; premiat en diferents concursos nacionals i internacionals, i darrerament premiat al Concurs dels Jardins de Pedralbes, per la seva creació de la *Rosa Toreski*» (Montserrat, «Sant Just Desvern. Característiques de la població», *LP*, 31-I-1931); 3) a la vista d'aquest ressò i de les dades biogràfiques, sembla evident que Rodoreda l'havia de conèixer; 4) l'àlies, tanmateix, eliminava el qualificatiu hagiogràfic per adquirir plena condició antroponímica, i que un crític es digués *Just* —i no fos pas “sant”, contràriament al referent— no deixa de ser un joc irònic molt en la línia humorística rodorediana; 5) el suposat cognom envigoreix aquesta possibilitat, perquè *d'Esvern* és la derivació de *del vern*, que aporta curioses significacions; *vern*, quant a substantiu, designa un arbre de fulla caduca la llenya del qual es crema molt de pressa com a fusta de poca virtut, i que, a més, té un parent arbust, el vern bord, definit també com a *figuera borda*; com a adjectiu, el mot està documentat, en els diccionaris catalans de referència, en l'expressió *sol i vern* (és a dir, completament sol i abandonat dels altres), continguda, entre altres textos, en *Els sots feréstecs*, de

Més enllà d'aquestes consideracions i de la identificació del fals antropònim, els valors sustentadors de les ressenyes de *Madrid, El vagabund, Pina, la italiana del dancing* i *Seny i atzar* són els mateixos que expliquen l'òptima apreciació de les dues novel·les de Tolstoi. En *Anna Karènina*, les sensacions de la protagonista i del seu amant eren, per a Just d'Esvern, «magistralment descrites amb aquella senzillesa, sense fer literatura, cenyint-se a descriure fets sense fer de redemptor ni de predicador a cada pas» i «no hi ha una sola paraula desaprovechable, [...] la cosa més insignificant és necessària».<sup>199</sup> *La Sonata a Kreutzer*, al seu torn, oferia «una naturalitat gran, amb expressions concises, clares» i en l'obra «la senzillesa és la nota predominant».<sup>200</sup> Tanmateix, altres aspectes sorgien en paral·lel com a elements essencials, fonamentalment (i significativament) les qualitats psicològiques de la novel·lística russa:

Prou coneguda és de tothom la facilitat descriptiva, rica en observacions psicològiques, dels escriptors russos. Sentimentals, sensuals, místics i boigs, cap altre com ells, començant per l'epilèptic Dostoiewski, saben dur als seus llibres aquella frase d'Stendhal: «La novel·la ha d'ésser un mirall i l'escriptor s'ha de subjectar a prendre tot el que a dintre d'aquest es reflecteix».<sup>201</sup>

L'estimació s'emmarcava en la russofilia literària —una tendència cultural del període, iniciada anys abans—,<sup>202</sup> apunta als interessos literaris de Rodoreda (*Anna Karènina* és, entre altres coses, una de les obres d'on procedeixen les citacions incloses a l'inici dels capítols d'*Aloma*) i, en aquest mateix sentit, s'entrecrua amb el privilegi que el motiu de la infidelitat té en la seva obra, ja que els dos llibres de Tolstoi, les ressenyes ho destacaven, el tracten específicament. Si *Anna Karènina* feia desfil·lar «una sèrie de personatges descrits ben aprofundidament, que serveixen de marc al tema de l'adulteri

---

Raimon Casellas, en *Julita*, de Martí Genís i Aguilar, i en *Les bonhomies*, de Josep Carner (és a dir, fites literàries de la tradició anterior), i 6) Carner, referent inqüestionable de Rodoreda (v. III.4.1.2), havia usat l'expressió, també, en «La donzella de la mar», una de les narracions de la seva traducció dels *Contes d'Andersen* (1918), i la va tornar a fer servir en la seva versió d'*Alicia*, de Lewis Carroll. La hipòtesi resulta inconfirmable amb les dades a l'abast, però la seva combinació amb les característiques dels textos de l'autora fa difícil de creure que pogués escollir un sobrenom com aquest a l'atzar; cal admetre, no obstant això, la possibilitat que no tingués presents totes i cadascuna de les significacions denotatives i connotatives integrades en el sintagma, i també que algun element casual la decidís a l'elecció.

<sup>199</sup> Just d'Esvern [Mercè Rodoreda], «*Anna Karènina*. Lleó Tolstoi.— Traducció íntegra i directa del rus, per Andreu Nin (Proa)», *CL*, n. 16 (3-II-1934), 2.

<sup>200</sup> Ídem, «*La Sonata a Kreutzer* de Lleó Tolstoi.- (Biblioteca Univers)», *CL*, n. 21 (10-III-1934), 2.

<sup>201</sup> Ídem, «*Anna Karènina*, Lleó Tolstoi», art. cit. La referència a la concepció stendhaliana és rellevant: anys més tard, l'autora escriuria que «una novel·la és un mirall» (Rodoreda 1974: 22).

<sup>202</sup> V. I.2.2.2, nota 153.

més interessant, més colpidorament tràgic, per humà, que s'ha pogut escriure», i constituïa «una de les més emocionants obres del gran novel·lista rus»,<sup>203</sup> *La Sonata a Kreutzer* situava els lectors «davant la vulgaritat d'un adúlteri, sempre interessant», dotat d'una «gran força tràgica»;<sup>204</sup> d'aquí la impressió resultant, el gran impacte de la narració («la coneguda obra de Tolstoi, en rellegir-la, ens ha impressionat fortament»)<sup>205</sup>. L'efectivitat emotiva de les dues obres era, segons les recensions, un component estètic clau, que anul·lava les hipotètiques discrepàncies ètiques o ideològiques que el públic pogués experimentar a causa del nucli temàtic i del seu tractament, com s'explicitava a propòsit del segon llibre (en un clar eco de la polèmica entorn de l'art i la moral): «Podreu anar a favor o en contra de tot el que Tolstoi exposa. Però, inútilment, cercareu un punt de grisor de cap a cap de la novel·la».<sup>206</sup>

La ressenya d'*Anna Karénina* incorporava, a més, un elogi de la tasca traductora d'Edicions Proa que s'ha d'entendre en un doble context: d'una banda, el de l'àmbit estricte de la traducció; de l'altra, el del panorama de la novel·la. L'apreciació relativa a l'esforç de l'editorial per proporcionar versions catalanes dignes —completes i directes— d'altres literatures i a la selecció específica de productes narratius de primer ordre conflueix amb la preocupació de l'autora per la categoria literària, per la qualitat lingüística i pel gènere novel·lístic. La darrera és la més evident en la tria que Rodoreda va efectuar en la seva activitat crítica, a desgrat dels previsibles condicionants.<sup>207</sup>

Pel que fa als llibres comentats —el cas de *Revista de Catalunya* porta a un altre ordre d'interessos, perfectament intuïble—, ressalta el predomini absolut de la prosa, de la narrativa en general i de la novel·lística en concret; exclòs l'exemplar de la publicació periòdica, només queden fora del gènere *Siluetes epigramàtiques* i *L'assaig de la vida*, digués el que digués Josep Pla sobre *Madrid*.<sup>208</sup> Això, a banda d'il·lustrar una dinàmica

---

<sup>203</sup> Just d'Esvern [Mercè Rodoreda], «*Anna Karénina*, Lleó Tolstoi», art. cit.

<sup>204</sup> Ídem, «*La Sonata a Kreutzer* de Lleó Tolstoi.- (Biblioteca Univers)», art. cit.

<sup>205</sup> *Ibid.* La primera edició de la traducció fou publicada el 1928, cosa que explicaria l'ús del verb *rellegir*.

<sup>206</sup> *Ibid.*

<sup>207</sup> Cal tenir en compte els compromisos editorials que podia tenir el setmanari (concretament, amb relació a la pràctica habitual de la recepció gratuïta de llibres a canvi de la seva recensió en les publicacions).

<sup>208</sup> V. II.3.4.1. A més de l'explicació de l'actitud antinovel·lística de Pla en la polèmica de la tardor de 1933, Jordi Castellanos ha proporcionat una lectura de l'obra que, prescindint de les diferències entre



global a la premsa a causa del context cultural, testimonia la voluntat, per part de Rodoreda, d'estar-ne al dia i de centrar-s'hi molt en especial. El manteniment del pseudònim, i per tant de la feina corresponent, al llarg de l'existència completa de *Clarisme* (contràriament al que va ocórrer amb Bolic) corrobora el segon aspecte més enllà dels possibles atzars.

La intenció en qüestió, ratificada per les entrevistes que l'autora va fer simultàniament, té el seu complement en un clar interès pels processos de composició i d'escriptura que, al costat de la seva evidència en les preguntes adreçades als escriptors amb qui conversava, fa pensar que la mà de Rodoreda havia de ser al darrere, també, del plantejament de l'enquesta «Què enteneu que és o ha d'ésser una novel·la?», amb una justificació obertament definida: «Per tal que serveixi d'orientació als claristes que hagin pensat d'escriure mai cap novel·la, hem fet, als nostres autors més prestigiosos, la següent consulta».<sup>209</sup> Per les seves característiques, algunes respostes podrien induir a creure que, un altre cop, es tractava de falsos textos en clau de paròdia; per exemple, la de C. A. Jordana, que era la primera i que començava amb una frase sospitosa de broma: «De seguida que he rebut la pregunta, he mirat la paraula al diccionari».<sup>210</sup> La longitud i la quantitat de les rèpliques i, sobretot, un article jordanià a *L'Opinió* ho desmenteixen. Quinze dies abans que el periòdic juvenil n'iniciés la publicació, l'autor dedicava la secció «Cada dia un raig» al tema i hi incloïa la seva resposta, exactament coincident amb la que va sortir al setmanari.

---

l'autor de Palafrugell i l'escriptora barcelonina i entre les seves produccions respectives, remet a un fenomen general absolutament clau per comprendre les novel·les dels anys trenta de Rodoreda i la seva diferència respecte de les altres narradores, és a dir, a allò «que està fent la novel·la moderna en relació amb la tradició romàntica o vuitcentista», i que no és sinó «minar-la des de dins» mitjançant dues armes essencials: «l'humor, la ironia, la paròdia» i «la destrucció de la unitat orgànica» (Castellanos 2002a: 49).

<sup>209</sup> «Què enteneu que és o ha d'ésser una novel·la?», *CL*, n. 25 (7-IV-1934), 4. Hi van respondre trenta-dos autors en aquest ordre (i tant els noms com l'ordenació tornen a ser significatius): C. A. Jordana, Carles Soldevila, Rosa Maria Arquimbau, Apel·les Mestres, Francesc Pujols, Josep M. López-Picó, Domènec Guansé, Carles Sindreu, Agustí Esclasans, Joaquim Ruyra, Domènec de Bellmunt, Oliver Brachfeld, Prudenci Bertrana, Tomàs Roig i Llop, Octavi Saltor, Sebastià Sánchez-Juan, Maria Teresa Vernet, Aurora Bertrana, Josep M. Francès, Josep M. Folch i Torres, Cecili Gasòliba, Carles Salvador, Francesc Trabal, Joan Duch i Agulló, Josep Navarro Costabella, Joan Oller i Rabassa, Rafael Tasis i Marca, Lluís Capdevila, Maurici Serrahima, Josep Roig i Raventós, Joan Sellarès i Ramon Esquerra. Les respostes sortien ja en el mateix número, i van anar apareixent en els següents (fins al n. 31 inclòs).

<sup>210</sup> *Ibid.* Consultar el diccionari, cal recordar-ho, era una de les coses que Rodoreda també feia «públicament» amb una bona dosi d'humor.

I és que, encara que de vegades pogués semblar el contrari, Mercè Rodoreda es prenia molt seriosament la qüestió de la novel·la (i de la literatura, però ho va demostrar, en part, mitjançant unes formes lúdiques que, tot i estar plenament inscrites en la seva època, o precisament per això, poden resultar enganyoses). Per aquest motiu, hi va dedicar, d'una manera o d'una altra, directament o indirectament, una bona part de la seva activitat com a escriptora. Dins d'aquesta activitat, la seriositat a què s'acaba de fer referència, sota una aparença que d'entrada podria semblar paradoxal (i que no ho és per les raons que s'han anat exposant), explica el seu interès per l'humor. Aquest interès agermana les valoracions rodoredianes de *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* i de *Siluetes epigramàtiques*, malgrat que només la primera és una novel·la.

Segons Rodoreda, Francesc Trabal, «amb un estil novíssim i lleuger i amb una ironia no gaire comuna a les nostres latituds, ens mostra el cas del senyor que s'enamora de la minyona que la muller, confiada, li ha plantat davant dels ulls».<sup>211</sup> Altra vegada, com en la ressenya de *Pina*, es consignava la importància del tractament —en aquest cas apreciat per la novetat, la lleugeresa i la distància irònica— per damunt del tema. I, en una identificació mimètica, amb un procediment integrat en els mecanismes intertextuals rodoredians, el resum argumental que apareixia tot seguit (especialment en la qualificació del protagonista) era deutor de la dimensió paròdica del llibre treballat, valorada implícitament al final juntament amb el ritme, el control dels personatges, la resolució de les dificultats, l'observació i el treball transformador d'un assumpte simple en una novel·la interessant:

El protagonista, sentimental, decent i avorridet, amb el camí de la vida sembrat de bona escudella, i una poltrona al darrera per a fer una becaïna, se sent mortificat amb la taujaneria i insípidesa de la seva muller que, des de llur prometatge, li obre la porta del pis, donant-li invariablement un copet a la galta, amb la mà perfumada de sabor d'olor i, a voltes, de lleixiu i sofregits.

I fuig del copet i del baf de mestressa de casa i, infeliç, cau de ple als braços de Fausta, la minyona, i aspira delitós el mateix perfum de sofregits i aigüera, que li sembla, pel fet de venir-li d'altres mans, ple d'un nou encís.

El pobre protagonista, com la majoria dels homes enganyifes, no té talent i es deixa sorprendre, per tota la família en pes, en plena passejada de la Fausta, a coll i be. Però se soluciona el conflicte. Una cosina, tanca la Fausta a un convent i la muller continua donant al marit el copet acostumat, sempre a la mateixa galta. Ara és quan comença la tragèdia; amb la dissort del pobre home, que plora perquè a casa s'ha post el sol, que era la Fausta; i, sense Fausta i sense sol, s'entristeix i tot el dia jeu.

---

<sup>211</sup> Just d'Esvern [Mercè Rodoreda], «*Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, per Francesc A. Trabal. Editorial Proa», *CL*, n. 6 (25-XI-1933), 2; hi pertanyen, també, les citacions següents.

Francesc A. Trabal mena la seva novel·la a un ritme molt viu. I fa ballar els seus personatges com a ninots. Té una gran traça a tallar les situacions un xic difícils amb un apart encertat. Observador agut, troba situacions excel·lents per a demostrar que ho és, i hom s'empassa, d'un glop, l'anècdota, senzilla però ben treballada, del pobre home prou susceptible per adonar-se que el sol es pon.

És altament significatiu que una ressenya d'aquesta mena, concentrada en l'articulació estilística i narrativa de l'obra, en la seva peculiar ironia i en el modelatge del motiu de l'adulteri, aparegués immediatament al darrere d'una recensió com la de *Joana Mas*. Les diferències de plantejament i de formalització que hi ha entre els dos articles — l'un, imbricat en el debat entorn del gènere i en les exigències literarioculturals externes a la novel·la en si; l'altre, replegat en el seu món intern— desclouen molt bé la multiplicitat de registres de l'autora de *Sóc una dona honrada?*, la varietat complementària de les inquietuds i dels interessos que hi subjeien i el caràcter pluridimensional (o, si més no, dual) de les tècniques expressives i dels usos lingüístics rodoredians. Aquesta diversitat no s'erigeix només, ja, en una condició admissible, sinó en una condició necessària amb relació a la consciència i a la recerca literàries de la Mercè Rodoreda dels anys trenta.<sup>212</sup>

De manera diferent respecte de Trabal, i des d'un altre gènere, la redactora va considerar que Roig i Llop («quins cognoms que teniu més catalanescs!», bromejava molt en la seva línia) produïa —es podria afegir que igualment— «un humorisme sa, saludable: és l'humorisme d'un home, amb un fons d'infantilisme perfectament equilibrat. Us fa simpatitzar amb els "retratats" i amb qui els retrata; i aquest és el desig de l'autor: fugir d'aquest afany que domina els homes d'odiar-se i menysprear-se mútuament [...]».<sup>213</sup> La valoració de la salubritat i de la simpatia generada per l'humor afegeix un component rellevant, que fins ara únicament s'havia anat insinuant, a l'explicació de l'ús del còmic en la producció de Rodoreda (essencial per entendre'n les paròdies novel·listiques): no es tracta solament d'un recurs circumstancial, d'un asèptic (d'un mitjà per evitar la carrincloneria, el sentimentalisme cursi, el decantament negatiu cap a

---

<sup>212</sup> No cal insistir en totes les concrecions específiques que aquests aspectes presenten en el fragment; valgui com a exemple anecdòtic l'ús del diminutiu «avorridet», a banda del qual es pot retenir la referència al «baf» quant a element present (i simptomàtic, per bé que puntual) a *Un dia de la vida d'un home* i a *Aloma*. Sí que mereix una menció el fet que la novel·la de Trabal esdevingués un referent indubtable per a la següent novel·la paròdica de l'escriptora, perquè deixa ben clar que, si bé la seva consciència literariocultural la va conduir a defensar i estimular esforços novel·listics prou diversos, a l'hora d'escriure va seleccionar molt més críticament els seus models.

<sup>213</sup> Just d'Esvern [Mercè Rodoreda], «*Siluetes epigramàtiques*.- Tomàs Roig i Llop», *CL*, n. 3 (1-XI-1933), 3.

un to inadequat), vehiculador d'una resposta concreta —artística— a una problemàtica específica (la del rebuig d'una determinada literatura per la seva mala qualitat i pels seus efectes en el públic), sinó d'un fi en ell mateix, d'una tendència creativament i humanament legítima. Sancionada per una sòlida tradició i indestriable de la modernitat, aquesta via suposa una ludicitat que, a més de provocar un exercici tan bo com la rialla (vàlid i recomanable sense necessitat de justificació), destensa i relativitza —“bonhomitza”, en el sentit carnerià— tot allò a què s'aplica des de la consciència i des de la intel·ligència, en benefici de la civilització.

En el comentari de *Siluetes epigramàtiques*, l'elogi de la brevetat caricaturesca, que configurava els trets essencials dels personatges amb gràcia i enginy, s'acompanyava encara de la lloança per la cura en el llenguatge, la correcció gramatical i, un cop més, la polida presentació de l'obra, «més estimable si hom considera com és de reduït el mercat de compradors».<sup>214</sup> La preocupació pel públic enclosa en la darrera afirmació, emfasitzada unes tres setmanes després en la recensió de *Joana Mas*, havia de constituir una de les motivacions de Rodoreda per al conreu de la crítica literària i, en concret, per a la pràctica de la ressenya. L'activitat és significativa per diversos motius: pel que suposa en ella mateixa i per la informació que aporta, però també perquè dota l'escriptora d'una singularitat indicativa respecte de la resta de les seves contemporànies lletraferides, que s'hi van dedicar molt més escadusserament.<sup>215</sup> El fet evidencia una consciència literària sòlida, delimitadora selectiva dels espais d'acció, que no elimina una consciència de gènere paral·lela (canalitzada de manera majoritària, en les altres narradores, cap a l'activisme polític i sociocultural), la qual, tanmateix, no es pot desvincular de la primera dimensió.<sup>216</sup> L'interès específic de Rodoreda per l'obra de les seves coetànies —visible en les entrevistes a Maria Teresa Vernet i Llucieta Canyà, en els comentaris dels dos llibres d'Anna Murià i en la inclusió de Rosa Maria Arquimbau, Vernet i Aurora Bertrana entre els enquestats a «Què enteneu que és o ha d'ésser una novel·la?»— ho il·lustra a bastament. Aquesta consciència és constatable, també, en les valoracions de *Final i preludi*, d'*Història d'una noia i vint braçalets* i de *Peikea, princesa caníbal*.

---

<sup>214</sup> *Ibid.*

<sup>215</sup> V. I.3.2.5.2.

<sup>216</sup> V. II.3.4.1 i II.3.4.2.1.

De la novel·la de Maria Teresa Vernet, Just d'Esvern en va parlar dos mesos i escaig després de l'edició i, a part de destacar la rellevància considerable del conjunt de l'obra vernetiana, assenyalava els fons de novel·lista i poetessa pura de l'autora. Aquest aspecte, segons l'artífex crític, revertia en una prosa «clapada d'imatges poètiques, com si en escriure assaborís, i s'hi delectés, aquella fina bellesa de totes les petites coses, i en sabés descobrir el màgic encís».<sup>217</sup> No obstant això, estimava sobretot la inflexió que, iniciada amb *Presó oberta*, significava *Final i preludi*: la prioritització de «les reaccions psicològiques dels seus personatges, tasca en extrem difícil, en la qual és més que costerut de reeixir, si hom té en compte que cal, per a ben realitzar-la, un extens coneixement de la vida». L'afirmació connecta amb la contraposició de la filosofia i l'experiència vital que Rodoreda havia plantejat a *Polèmica*,<sup>218</sup> i, també, amb la repetida anècdota sobre els seus inicis (quan en adreçar-se a un diari per publicar-hi el director en qüestió li va aconsellar que, abans d'escriure, visqués), amb l'interès per la novel·la psicològica i amb la recerca que, en aquest sentit, estava duent a terme. No era en va que apreciés i destaqués la naturalitat amb què se'n sortia Vernet en general, el contrast entre els dos protagonistes —desenvolupat «amb una perfecta lògica i una gran facilitat per al raonament»—<sup>219</sup> i l'agradabilitat de l'estil per al lector (tot i la desorientació inicial provocada per la narració, la qual s'hauria pogut resoldre amb una revisió posterior). La qüestió del públic, és clar, tornava a ser clau.

Dos mesos més tard, el 12 de maig de 1934, Mercè Rodoreda publicava, juntes i seguides, en la secció corresponent, les recensions d'*Història d'una noia i vint braçalets*, de *Peikea* i de *La revolució moral*. La circumstància és rellevant, perquè es tractava pràcticament de totes les obres editades per les joves narradores del començament d'any ençà (només hi faltava *Del que hom no pot fugir*, la seva novel·la) i perquè l'escriptora les va ressenyar amb una immediatesa considerable (constituïen tres novetats aparegudes entre el març i l'abril). La rapidesa, la coincidència espacial i

---

<sup>217</sup> [Just d'Esvern [Mercè Rodoreda],] «*Final i preludi*, de Maria Teresa Vernet», *CL*, n. 21 (10-III-1934), 2 (a què també pertany la citació següent); Just d'Esvern signava la secció. Constateu la referència a la «bellesa de les petites coses», un dels elements recurrents dels textos rodoredians.

<sup>218</sup> Em refereixo, en concret, a l'afirmació que «ja pots estudiar filosofies si no saps un borrall de la vida: si no és aquesta la qui t'ensenya a vèncer-te i a dominar-te a cop de decepcions, davant les contrarietats, davant els escarments, i t'ensenya a exercitar-te en el difícil art d'estabilitzar el pensament, en l'única escola bona, per a la qual, sense tu demanar-ho, et trobes matriculat» (47).

<sup>219</sup> [Just d'Esvern [Mercè Rodoreda],] art. cit.

temporal dels tres comentaris i la seva idiosincràsia indiquen un clar interès per la producció femenina, del qual es va derivar una atenció específica que canalitzava una promoció innegable; sense que es deixés de delatar la consciència genèrica (sexual) subsegüent.<sup>220</sup> L'emmarcament de la valoració dels títols d'Arquimbau i de Bertrana en el conjunt del que havien produït anteriorment, que demostra el seguiment complet de la seva trajectòria (i no només el coneixement dels darrers productes), és significatiu de l'interès esmentat: en el cas de la primera, la redactora explicitava que feia una tercera entrega literària, i de més extensió; en el de la segona, es referia tant a *Paradisos oceànics* com a les col·laboracions periodístiques a *L'Opinió* i a *La Humanitat*.

Lligada a aquesta atenció, la simultaneïtat del comentari mostra una concepció global del fenomen que il·lumina la seva assumpció activa per part de Rodoreda, la qual així, a més de contribuir-hi creativament, se sumava al corrent general de valoració, estímul i promoció de la literatura femenina pel que significava amb relació a la modernitat i a la normalitat de la cultura catalana.<sup>221</sup> Un element paral·lel ho corrobora: una altra col·laboradora de *Clarisme*, Maria Ballester, va signar la ressenya de la novel·la que faltava, la de l'escriptora (amb fotografia inclosa, cosa que implicava un reclam obvi), en la mateixa pàgina, cosa que tenia com a resultat un relleu evident i intencionat dels productes que estaven editant les dones.<sup>222</sup> Encara que Jaume Vicens Carrió, Ventura Plana, Miquel Martines i "Aspirant" comentessin cinc obres d'autor en la secció, la distribució genèricament especialitzada refermava encara, activament, la marca que l'agrupació sexual ressaltava i subratllava (les dones ressenyaven els llibres de les dones, i els homes, els dels homes).

Ni aquesta agrupació ni la compartimentació autorial no podien ser casuals; no ho eren, de fet, en absolut. Tanmateix, els tres articles de Just d'Esvern no es concentraven pas en el sexe —només esmentat a propòsit d'Aurora Bertrana—, cosa que aclareix el grau d'importància que aquest component tenia per a Rodoreda, molt més atenta a les necessitats culturals generals i al món intern de les narracions. I és que l'aspecte, que al principi de la seva trajectòria fou pragmàticament nuclear, va esdevenir

---

<sup>220</sup> Per al sentit de la promoció de les obres d'autora, tant globalment com per part de Rodoreda en concret, dins del fenomen general, v. II.3.4.

<sup>221</sup> V. I.3.

<sup>222</sup> Maria Ballester, «*Del que hom no pot fugir*», *CL*, n. 30 (12-V-1934), 4. Per a l'argumentació específica sobre aquest relleu dels productes femenins i el seu sentit, v. II.3.4.2.1.

progressivament un paràmetre més, rellevant però no central, dins de les inquietuds rodoredianes. Tot i que no va deixar de percebre i valorar la transcendència sociocultural d'una realitat de la qual ella mateixa formava part (i que havia aprofitat i continuava aprofitant com a via d'inserció en el camp de les lletres), l'escriptora no estava tan preocupada pel feminisme (en qualsevol de les seves concrecions) com pels problemes globals de la cultura catalana —una preocupació que explica el destacat de la producció femenina en benefici de l'atracció del públic— i, en relació directa amb això (però també des dels projectes individuals), per com escriure novel·la, i bona novel·la. La prioritització de la qualitat explica, per exemple (per bé que en una altra direcció), la crítica rodorediana a l'obra que Miquel Llor va publicar el 1934. Després de *Laura a la ciutat dels sants*, escrivia l'autora, la nova narració «ens dóna, a nosaltres, la sensació d'una mena de necessitat de treure un llibre» i «no et deixa al record més que una sensació de fum esvaït de pressa»;<sup>223</sup> per a ella, «el deure de tot escriptor és superar-se», i lamentava, en aquest cas, que Llor no ho hagués fet; no obstant això, i en el marc de la demanda de novel·la a la qual s'havia afegit, afirmava igualment que «l'esperança no ens deixa, i, sota un gran tou de verd, esperem. *Passeig de Gràcia-Carrer del Cid?* Sí, novel·lista Miquel Llor: Que vingui aviat la medalla de dues cares».<sup>224</sup>

El feminisme, la literatura femenina i el públic femení constituïen, però, qüestions candents dins de la cultura catalana del moment, i la condició de dona de Rodoreda tampoc no és irrellevant en aquest sentit. Igualment, produir novel·la volia dir, sobretot, produir novel·la psicològica i, en fer-ho com a escriptora, incorporar-se d'una manera o d'una altra a la producció d'autora. La manera d'integrar-s'hi, en el seu cas, va ser estratègica i, encara, amb limitacions. Si des d'una perspectiva literària estricta se'n va intentar desmarcar des del principi per evitar el decantament cap a la literatura rosa (per bé que sense aconseguir-ho, i procurant evitar igualment l'aproximació als productes coetanis masculins que incorrien en falles similars), a partir del moment que va canviar la

---

<sup>223</sup> Just d'Esvern [Mercè Rodoreda], «*L'oreig al desert*», *CL*, n. 35 (16-VI-1934), 2; hi pertanyen, així mateix, els fragments que vénen a continuació.

<sup>224</sup> En l'entrevista que havia fet a l'escriptor més de mig any abans, significativament, Rodoreda ja parlava poc dels fragments de *L'oreig al desert* que havia tingut ocasió d'escoltar en la lectura de l'escriptor al LCB. Pel que fa a la referència final de la citació, en el comentari de la novel·la en preparació (*Passeig de Gràcia-Carrer del Cid*) que conté aquesta conversa, les paraules de Llor eren literalment les següents: «Serà una medalla de dues cares» (Mercè Rodoreda, «Una estona de conversa amb Miquel Llor», *CL*, n. 8 (9-XII-1933), 2).

conjuntura —amb la transformació del panorama cultural, a causa dels esdeveniments polítics, després dels fets d'Octubre—<sup>225</sup> es va concentrar molt especialment en l'escriptura creativa (en la seva aportació personal al marge de la condició genèrica) i en les iniciatives generals que hi contribuïen en els espais deficitaris. Fins a l'estiu de 1934, per contra, es va sumar als esforços d'estímul i vindicació; més encara: va convertir-se'n decididament en artífex.

En la valoració que Rodoreda féu de les obres d'Arquimbau i de Bertrana, ressalten les apreciacions específiques i la demanda —implícita i explícita respectivament— de continuïtat productiva. Mentre que el darrer aspecte remet al seu posicionament amb relació al debat literari, el primer il·lustra, un altre cop, l'interès per la profunditat psicològica dels personatges, la convicció de la importància del públic (en el sentit d'interessar-lo en la lectura, i en la lectura de llibres catalans) i la preocupació lingüística de l'autora:

Aquesta escriptora ha publicat el seu tercer llibre. Ben presentat. Més extens que no els altres dos, deixa entreveure que la constància és amiga de la jove novel·lista. Tot i això, però, mentiríem si dèiem que *Història d'una noia i vint braçalets* té gust de molt bo. És un llibre distret, banal, però hi voldríem més d'emoció, més de realitat o, si més no, més gràcia. Rosa Maria Arquimbau té el defecte d'escriure amb por. La imaginem mentre escriu pensant: Ai què diran, i desa els bons pensaments i amb: ai què diran!, treu els dolents. Dolents, en el sentit que, plena de prejudicis, calla el que sent i per a rescabalar el lector diu el que no sent. Creu agosarat d'esmentar el dret de cuixa però sent pudícia d'aprofundir l'ànima de la seva protagonista, i no ens n'explica res. Li demanem, per a un pròxim llibre, que aboqui una mica d'aquella veritat que no dubtem que duu a dintre.<sup>226</sup>

*Paradisos oceànics*, articles a *L'Opinió* al voltant d'aquests "paradisos", temes femenins a *La Humanitat*, i ara *Peikea, princesa canibal* és tot el que coneixem d'Aurora Bertrana, a qui considerem una de les més intel·ligents i cultes escriptores de Catalunya. Si d'antuvi no ho creïem així bastaria un sol conte —ja que el llibre és integrat per uns quants, tots modèlics— d'aquesta deliciosa narració [...].

Posseeix, Aurora Bertrana, el do màgic d'interessar el lector des de les primeres ratlles. Bella i magnífica prosa la seva, que ens recorda la pulcra i perfecta adaptació al català que del *Ramaiana* féu C. A. Jordana, matisada de poesia noble, sense eufemismes i exempta de vulgaritat. A través de les ratlles d'aquest llibre, hom endevina tot un temperament, tot un caràcter: una dona de tremp, àvida de bellesa i prou sensible per saber copsar-la com s'escau.

---

<sup>225</sup> V. II.3.4.

<sup>226</sup> [Just d'Esvern [Mercè Rodoreda],] «*Història d'una noia i vint braçalets* - Rosa Maria Arquimbau», *CL*, n. 30 (12-V-1934), 4: Just d'Esvern signava la secció. El retret de poruguesa és rellevant, i cal retenir-lo, sobretot, amb vista a la consideració del que representa *Aloma* pel que fa a l'encarament literari de determinades qüestions.



Aurora Bertrana ha escrit unes pàgines brillants, plenes de dolcesa, d'amor, d'harmonia, i de la sensualitat ultramesura que posseeixen aquells països exuberants en la descripció dels quals és única.

Agraïm l'aportació a la literatura catalana i ens permetem de dir a la insigne escriptora: *més!*<sup>227</sup>

El comentari de *Peikea*, obert amb una apreciació d'Aurora Bertrana directament vinculada a la seva condició d'autora, en femení, passava de seguida a l'elogi per la capacitat de captar l'atenció del públic de la viatgera i per la qualitat formal i de contingut de la seva escriptura. La crítica a *Història d'una noia i vint braçalets*, en canvi, esquivava el tema genèric i es basava en la timidesa de fons que, malgrat l'atreviment aparent fruit de la inclusió de certs temes, havia revertit en la manca de profunditat psicològica. Mitjançant la referència a la gràcia, s'hi insinuava també que el llibre hauria estat molt millor si s'hi haguessin dut fins a les últimes conseqüències els components de distracció i banalitat. La indecisió del resultat entre aquesta possibilitat i l'opció més realista i emotiva (l'accentuació de la dimensió psicològica) era vista com el principal defecte de l'obra, en una argumentació que remet directament al procés de diversificació literària, a l'exercici pràctic de les dues cares d'una mateixa moneda en el seu cas, que Rodoreda, des d'aquesta consciència, ja estava experimentant en la novel·la.

Abans d'entrar en l'anàlisi d'aquesta qüestió, i per començar a tancar l'apartat de l'activitat a *Clarisme*, queden per considerar dues ressenyes que acaben d'aclarir alguns aspectes. En primer lloc, la de *Passa un infant*, de Navarro Costabella, la qual enllaça molt clarament amb l'article «El petit protagonista de *Sor Angèlica*» (publicat un mes abans) per contrast, des del blâme de la visió de la infantesa destil·lada pel text:

Plana de cap a cap del darrer llibre del periodista, comentarista radiofònic i novel·lista Navarro Costabella, una sensació de tristesa ofegadora. Perquè Andreuet, el protagonista, és, primordialment, una criatura amarada de tristeses

---

<sup>227</sup> Just d'Esvern [Mercè Rodoreda], «*Peikea; princesa caníbal - Aurora Bertrana*», *CL*, n. 30 (12-V-1934), 4. Per raons d'ordre argumentatiu, he invertit el comentari dels dos fragments: parlaré inicialment del relatiu a Bertrana i, després, del dedicat a Arquimbau. Abans de fer-ho, però, cal consignar dues coses en què no em detindré. La primera, el sentit de la referència a C. A. Jordana; com que caldrà retornar molt aviat sobre la qüestió del model que va representar per a Rodoreda (v. III.3.2.3 i III.4.2.2), i se n'ha parlat ja pel que fa a la dimensió crítica (v. II.3.4.2.1), prescindeixo aquí d'aquest aspecte. La segona, les concomitàncies valoratives i expressives entre Just d'Esvern i Domènec Guansé, evidents respecte de Bertrana. La possibilitat que el tarragoní s'amagués darrere el pseudònim queda descartada per les proves aportades i, també, per tres elements: la prolixa activitat guanseniana d'aquests moments en plataformes força més rellevants (com *La Rambla* o *La Publicitat*), el fet que s'hi fes referència explícita en alguns articles signats amb el pseudònim (per exemple, en la ressenya de *Siluetes epigramàtiques*) i la circumstància que l'autor respongués a l'enquesta sobre el gènere novel·líctic del setmanari de joventut, mentre que l'autora d'*Aloma* no ho féu.

abocada ben d'hora a les penes i als neguits. Davant dels seus ulls tot s'ofereix gris i miseriós: repulsiu de vegades. [...] [T]ots els passatges, fins arribar al final trist, d'infant ric d'emocions prou subtils per a ésser indiferents als altres, són angoixosos. Però, i si l'autor accentua massa el to? Ens sembla que, quant a psicologia infantil es refereix, és variat i canviant. Una criatura, per trista que sigui la seva vida, per enutjosa que aquesta se li presenti sempre, sempre, sempre trobarà a l'abast de la seva imaginació, la portella oberta d'un somni: d'un cel clar, d'un núvol, d'un ocell que passa. Pessimisme constant! Impossible. L'esperit dels infants es gronxa repartit en els dos plats de la balança. [...] [S]empre al mateix plat, mai! Seria l'equilibri i dubtem que existeixi, almenys dintre la normalitat humana. Qui posseís el perfecte equilibri seria perfectament inhumà i no hi ha res tan humà com una vida d'infant.

L'Andreu, de Navarro Costabella, tot i tenir caires anímics resolts per l'autor encertadament, el trobem, a estones, excessiu. Ens colpiria més si, dintre la grisor que el volta i el mena fatalment a morir es saturés, a estones, d'una mica d'optimisme que no dubtem que abunda al fons de tots els infants. I això no minvaria, ans al contrari, augmentaria el to senzillament tràgic del final.<sup>228</sup>

La repetició de l'adverbi «sempre» amb relació a la imaginació, al somni i a la fascinació per la realitat immediata emfasitzava la presència d'aquests elements com a constitutius innegables de la vida infantil, cosa que remet a la capacitat de fabulació dels nens de l'article sobre Artur Girelli. Una de les claus de la crítica, així, es trobava en la reducció i en la simplificació del caràcter «variat i canviant» (de la psicologia) dels infants, de la complexitat del seu món interior i, en estreta relació amb aquest, del seu comportament i de la seva actitud vivencial. Allò que esdevé rellevant en l'argumentació, en aquest cas, és la desaprovació de l'accentuació inadequada del to i l'excés consegüent, perquè disminuïen l'efecte emotiu de l'obra en lloc de potenciar-lo. El problema tàcit que Rodoreda censurava era la inversemblança —la inhumanitat (i el terme és significatiu)—, resultant d'un tractament literari impropï.<sup>229</sup>

Aquesta fou una de les motivacions principals, en una versió invertida, de la valoració de C. A. Jordana (el model omnipresent de l'escriptora), a qui Just d'Esvern citava, una vegada més, i desglossant humorísticament el nom de pila,<sup>230</sup> només començar la ressenya de *L'assaig de la vida*:

---

<sup>228</sup> [Just d'Esvern [Mercè Rodoreda],] «Passa un infant», *CL*, n. 35 (16-VI-1934), 2; Just d'Esvern signava la secció.

<sup>229</sup> La referència a l'equilibri com a impossibilitat, respecte del temperament humà, connecta amb l'observació que l'autora va incloure a *Polèmica* sobre si mateixa a propòsit de *Seny i atzar*, citada en relació amb la praxi de la crítica.

<sup>230</sup> Dic humorísticament perquè l'antropònim de l'escriptor, que signava només amb les inicials, implica la qualificació d'emperador reverenciat, és a dir, sobirà absolut i admirat (aquí, de les lletres catalanes).

Si en parlar d'aquest gruixut llibre no ens recordàvem de Cèsar August Jordana, voldria dir que no el llegim. I això, mai! El fet de retreure en les seves "Excursions literàries" (no menys ben rajades que el seu desaparegut *raig* i que el fan tan excel·lent excursionista com rajador) la nit de nuvis que Plàcid Vidal ens explica en el seu llibre ja ens diu tot el que, si no ens l'hagués mostrada, C. A. Jordana n'hauria pogut comentar. S'ha deixat el millor després d'aquell entendridor "lleva'm la corona"... és clar, però això no compta, ací. El comentari excursionista és deliciós i, tot sol, basta.<sup>231</sup>

Per a Rodoreda, com s'ha anat fent palès, Jordana va constituir un referent constant a causa del que representava des del punt de vista tant cultural com literari: consciència creativa;<sup>232</sup> correcció lingüística; expressió justa; to adequat, distanciament relativitzador, i, per la via de l'humor, sana malícia. Els errors de llengua i la manca d'aquesta darrera qualitat, precisament, sustentaven les dues crítiques fonamentals de l'autora a l'autobiografia de Plàcid Vidal, tot i que en va valorar l'aspecte documental:

[...] Tota la vida de Plàcid Vidal fins al seu matrimoni, junt amb tota mena d'anècdotes d'amics i coneguts hi és descrita prolixament. Passa pel llibre una ventada tan plàcida que hom no cospa prou fins al fons l'amarguesa que la narració enclou. Esperit essencialment bo el de l'autor, es trasllueix en el llibre en bondat i, en aquest cas, aquesta, és una mica de doldre. Una mica de malícia hi hauria anat tan bé... Però com demanar aquest producte a Plàcid Vidal? D'on el trauria?

Val a dir, però, que l'obra és un document per als qui vulguin assabentar-se del viure sense miracles d'escriptors i literats nostrats, bandejats alguns per la ventada poc plàcida de la vida que no perdona els qui no són molt i molt forts d'esperit.

Ultra altres falles de llenguatge, ens dol que l'autor s'hagi deixat enamorar per l'abús de gerundis incorrectes.<sup>233</sup>

Si el joc irònic amb l'antropònim de l'escriptor i amb l'expressió *vida i miracles de...* que Just d'Esvern usava per descriure el llibre desclou de nou l'estil rodoredià, el comentari de la bondat de Vidal i l'apreciació positiva de *L'assaig de la vida* connecten directament amb l'activitat d'entrevistadora que Rodoreda va desenvolupar a *Clarisme*,

---

<sup>231</sup> [Just d'Esvern [Mercè Rodoreda],] «*L'assaig de la vida*», *CL*, n. 35 (16-VI-1934), 2; Just d'Esvern signava la secció. L'article de referència és C. A. Jordana, «El plàcid assaig», *LO*, 6-VI-1934. El crític hi exposava les seves prevencions inicials a causa del record, precisament, d'una sortida de to (de naturalesa expressiva) d'un conte de Plàcid Vidal que havia llegit anys abans; explicava el seu ràpid canvi d'opinió després d'encetar la lectura de l'obra; se centrava immediatament, amb una visió irònica impagable, en l'escena de la nit de nuvis com a compendi del text; tancava el comentari subratllant l'interès històric (en sentit ampli) de l'aportació de Vidal, i hi posava la cirera final amb l'esment de l'episodi bíblic de la matança dels innocents per subratllar la sensació general produïda per l'obra («sobretot teniu, tot fullejant aquest plàcid assaig, la refrigerant sensació que el món és més jove, anterior almenys al rei Herodes i la gran degollada», acabava).

<sup>232</sup> L'autor, mitjançant el conreu de diferents modalitats novel·lístiques, va aportar productes escassos o inexistents en la literatura catalana, com la novel·la eròtica o la detectivesca, en el marc general de la preocupació pel públic (v. III.3.2.3 i III.4.2.2).

<sup>233</sup> [Just d'Esvern [Mercè Rodoreda],] art. cit.

en un sentit concret (l'interviu específic a l'autor) i també general (el plantejament inicial i explícit de les converses, en què havia verbalitzat la voluntat de donar a conèixer els autors catalans al públic).<sup>234</sup> En el diàleg publicat tres setmanes abans, l'escriptora havia anotat:

Un tros de pa. Una bona persona en tota l'extensió de la paraula. Un àngel. Un àngel baixat del cel que, per oblit involuntari, hi hagués deixat les ales. Un Sant Francesc que, embarbussat, digués: germà home... germà lleó...

Plàcid Vidal i *L'assaig de la vida*, conjuntament, formen un tema molt interessant a tractar.

Plàcid Vidal ha lliurat a Catalunya un llibre dens, atapeït de lletra menuda, per les pàgines del qual desfila mitja humanitat d'escriptors i literats catalans, uns quants d'ells traspassats, i molts per a traspassar.

*L'assaig de la vida* és, per al jovent d'avui que s'interessi per la gent de ploma a la mà, un document vivíssim i interessant en alt grau. Totes les coneixences de joventut de Plàcid Vidal desfilen per les pàgines del seu llibre, escaientment descrites i mostrades: Puig i Ferrer, Alfons Maseras, Lluís Capdevila, Jaume Aiguader, Joaquim Biosca, el malaguanyat Hortensi Güell, Pujolar i Vallès, Andreu Nin, Pompeu Fabra, Enric Borràs, etc., etc., fins a formar una llista de més de cinc-cents cinquanta noms (si és que els havem comptats bé) [...].<sup>235</sup>

La simetria temàtica i posicional que existeix entre aquest fragment, d'una banda, i la ressenya de Just d'Esvern i la presentació dels entrevius, de l'altra, dota d'una justificació última l'activitat crítica de Mercè Rodoreda. Quin exercici complementari millor podien tenir les entrevistes a diverses plomes catalanes, des de la perspectiva de donar-les a conèixer, que les recensions de diferents obres? Des de la mateixa consciència literariocultural subjacent en aquesta opció, però en un nivell més personal, la lectura i el comentari de la producció proporcionava a l'autora, encara, elements de reflexió significatius per a la pròpia creació. Una creació que va prendre direccions específiques a partir d'una voluntat clara de fer una determinada mena de literatura, una determinada mena de novel·la, i evitar-ne una altra: aquella en què el sentimentalisme de baixa volada o un to inadequat revertien en blancor i ineficàcia narratives.

<sup>234</sup> Recordem que l'autora hi declarava el següent: «cal que els coneguim; que la gent s'interessi més per ells que ara no s'interessa. El nostre desig és que els noms dels escriptors siguin més coneguts [...]» (Mercè Rodoreda, «Parlant amb S. Joan Arbó», *CL*, n. 4 (11-XI-1933), 2).

<sup>235</sup> Ídem, «Parlant amb Plàcid Vidal», *CL*, n. 32 (26-V-1934), 1.

### 3.2. LA NOVEL·LA PSICOLÒGICA I LA PARÒDIA DEL GÈNERE, DUES CARES D'UNA MATEIXA MONEDA

El conreu alternat del gènere psicològic i de la seva paròdia va vertebrar la recerca literària personal de Mercè Rodoreda en els anys trenta. L'operació suposava una doble adscripció a la modernitat mitjançant l'assumpció de dues de les seves tendències predominants en l'Europa d'entreguerres: l'interès en el món interior del subjecte i l'humorisme. Aquesta dualitat il·lustra unes preocupacions culturals concretes i, en les seves materialitzacions narratives, demostra tant el llegat i el reconeixement de la tradició autòctona i de la tradició universal (sobretot de certes línies, anteriors i coetànies) com el desig de superar-les o equiparar-s'hi, segons el cas. L'obra de l'escriptora es nuava així a les concepcions contemporànies del fet literari —a aquelles que l'entenien des de la idea de la simultaneïtat espacial i temporal però, igualment, des de la selecció i la fusió de components per tal de produir alguna cosa nova—, en les quals el llenguatge se situava al nucli de la producció i de la reflexió artístiques.<sup>236</sup>

A la pràctica, i en l'àmbit específic de la cultura nostrada, la narrativa de Mercè Rodoreda —com la de molts joves escriptors i escriptores coetanis— era hereva de les concepcions, de les vies creatives i de la fixació del català literari del noucentisme. Les seves novel·les van participar dels tres grans corrents que, sovint amb espais

---

<sup>236</sup> Un bon exemple de la teorització d'aquestes qüestions en l'època l'aporten, en els marcs del formalisme rus i de la crítica anglosaxona, la «Tematika» (1925), de Boris Tomasevski —que podeu llegir a *Poètica de la narració*. A cura d'Enric Sullà (Barcelona: Empúries, 1985)—, i *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, de T. S. Eliot (London: Faber & Faber, 1933). A Catalunya, les *Notes sobre literatura estrangera* (1934), de Marià Manent (Manresa: Edicions Parcir, 1992), il·luminen, dins de l'òrbita de la poètica postsimbolista en la qual se situava l'autor, la concepció corresponent de la creació literària (en el camp de la poesia, en aquest cas) i la relació bàsica entre modernitat i tradició en què se sustentava —evident ja en la primera nota, dedicada al poeta metafísic anglès John Donne amb motiu del tricentenari de la seva mort: després d'esmentar la publicació de nombroses edicions crítiques dels seus textos i d'una biografia, el crític català apuntava les línies bàsiques de la vida de l'escriptor i, immediatament, comentava (i per tant postulava) la modernitat i les afinitats amb la poesia contemporània de la seva obra, que era, doncs, llegida des de l'actualitat (des de les seves exigències, concretament l'equilibri necessari entre la tècnica i el contingut, les imatges i el to, elements bàsics en la consecució d'un llenguatge literari modern a la recerca, en poesia, de l'essencialitat de la realitat, no pas la seva representació); la comprensió intertextual del fenomen literari explica la integració del passat en el present que Manent efectuava, i la seva reinterpretació apunta cap al fenomen de revisió interna de la tradició de cada país i cap a la internacionalització del concepte de tradició característiques de la concepció de la cultura predominant en el període, en un marc comprensiu en què les divisions temporals i espacials desapareixien en benefici de la idea de cultura com a ordre simultani i total al qual res no era extern, amb la consegüent extensió dels horitzons culturals en totes direccions i l'establiment d'un determinat cànon.

d'intersecció, van coexistir en el període de preguerra a Catalunya i, progressivament, van anar donant formes diferents a la represa del gènere novel·lístic iniciada poc després de la liquidació definitiva del moviment: la recuperació dels models modernistes, als quals va afectar una renovació que els connectava amb la novel·la de la condició humana; el psicologisme, tant en la pervivència de les modalitats tradicionals com en l'aproximació a la psicoanàlisi, i, finalment, la desmitificació, que enllaçava igualment amb el tombant de segle i amb l'etapa noucentista i va incorporar elements de l'avantguarda.<sup>237</sup> Tanmateix, els textos rodoredians presenten una diversificació *in crescendo*, que es va barrejar també amb altres coses i que, el 1934, va tenir una realització diàfana en *Del que hom no pot fugir* i *Un dia de la vida d'un home*. Si la darrera era una paròdia de novel·la psicològica i, per tant, s'inscrivia en el gènere alhora que entroncava de manera directa amb la tendència desmitificadora que va tenir un dels seus principals representants en Francesc Trabal, la primera havia begut directament de les fonts modernistes per filtrar-ne les aigües des del model del psicologisme, sobretot en les seves formes tradicionals però amb l'intent d'incorporar-ne algunes innovacions.

### 3.2.1. La literaturització del món interior: *Del que hom no pot fugir*, descobriment d'un talent novel·lístic

*Del que hom no pot fugir* es posava a la venda el 23 d'abril de 1934. L'obra es va anunciar a una bona part de la premsa catalana i, contràriament al cas de *Sóc una dona honrada?*, va comptar amb una recepció crítica força immediata. Al maig en sortien comentaris a *La Humanitat* (que també en va publicar una ressenya al desembre, poc després de la que en féu *La Veu de Catalunya*), a *El Dia* de Terrassa i a *Clarisme*. El fet d'haver optat al Premi Joan Crexells de l'any anterior amb la novel·la de 1932 (que va obtenir-hi un vot en la primera ronda) i, en especial, l'activitat que Rodoreda estava

---

<sup>237</sup> La classificació, que dec a les classes del director d'aquesta tesi, és objecte d'una formulació molt clara en l'estudi de Maria Campillo que precedeix una antologia de relats d'entre 1911 i 1939, ja que el gènere «coincideix amb la novel·la en els tres corrents que predominen en aquesta etapa: el que correspon al ressorgiment d'alguns modernistes marginats fins aleshores; el psicologista, que desenvoluparà de forma més narrativa els elements de "caràcter" del conte noucentista; i, per últim, un tipus de conte que, partint dels trets d'ironia i d'humor d'aquests corrents, produirà un tipus de literatura desmitificadora de la realitat o de la mateixa cultura» (Campillo 1983a: 20). Per a una explicació més detallada, v. ídem 1998a.

desenvolupant al setmanari de joventut van significar una projecció pública que la va donar a conèixer com a escriptora, per bé que no en tots els àmbits de la vida cultural. Fins més endavant —fins l'èxit d'*Aloma*, en realitat— l'autora no assoliria un renom definitiu, però l'etapa de 1933-1934 fou clau en la seva trajectòria. Que en aquells moments encara no se sabia massa qui era resulta evident en la confusió nominal, malgrat que anecdòtica, que la va afectar, com a mínim en dues ocasions: l'abril de 1933 era anomenada Mercè Rodera; l'abril de 1934, Teresa Rodera.<sup>238</sup>

Dels nous valors femenins en la prosa catalana de preguerra, ella era dels menys coneguts, cosa que en part explica que l'abril de 1935, i a desgrat del volum de producció periodística i literària acumulat en dos anys i escaig, se la pogués qualificar d'«escriptora gairebé inèdita».<sup>239</sup> Pel que fa a l'estimació del seu potencial i de la seva obra, Rodoreda es trobava, des d'una perspectiva quantitativa, en una franca situació d'inferioritat respecte de les seves coetànies, segurament pel fet d'haver començat a publicar —sobretot a la premsa— bastant més tard que la majoria d'elles (pràcticament el 1933).<sup>240</sup> La seva segona novel·la va implicar una inflexió qualitativa, una primera verbalització de la percepció externa de la virtualitat de l'autora.

A finals de 1934, justament amb motiu d'una ressenya de *Del que hom no pot fugir*, s'explicitava el contrast entre la minsa incidència pública de l'escriptora i la innegable vocació literària que delatava, «molt superior a la de moltes altres companyes seves que, amb no menys gosadia temàtica i ideològica han assolit, potser, públicament, més prestigi o han fet més enrenou».<sup>241</sup> Amb anterioritat, els comentaris havien valorat l'«estil viu i àgilment acolorit» de l'obra i la «recerca aferrissada i ben detallada dels

---

<sup>238</sup> Per a la denominació de Mercè Rodera, v. «La Diada del Llibre. Notes», *LH*, 21-IV-1933. Aquest error (que potser va ser simplement tipogràfic) permet identificar l'autora amb Teresa Rodera —un nom no corresponent a cap altra autora identificable, que em consti—, a la qual es feia referència a Oriol Martí, «Literatura femenina. Un llibre de Rosa Maria Arquimbau», *LR*, n. 226 (16-IV-1934), 5 (v. II.3.4.2, nota 483).

<sup>239</sup> F. T. [Francesc Trabal], «Elvira A. Lewi», *DS*, 11-IV-1935. El desconeixement de periodistes, crítics i escriptors respecte de Rodoreda també podia respondre a factors personals, però aquestes dades no deixen de ser significatives.

<sup>240</sup> Elvira Augusta Lewi és l'única narradora de preguerra que va editar el seu primer llibre després que ho fes Rodoreda; tanmateix, era coneguda de molt abans per les seves col·laboracions en plataformes periodístiques importants, com ara *Mirador* o *La Revista* (v. II.2.4.1).

<sup>241</sup> S. S. [Octavi Saltor], «Mercè Rodoreda, *Del que hom no pot fugir*, novel·la. - Edicions Clarisme.- Vol. II», *LVC*, 9-XII-1934. Per a la deducció de l'autoria, v. I.3.1, nota 235.

matisos psicològics que ofereix una ànima de dona torturada»,<sup>242</sup> en conjunt, es va apreciar el progrés que suposava la nova entrega novel·lística respecte del volum anterior: «El llenguatge és més segur, més fàcil, més viu; els tipus tenen més relleu; la novel·la està més ben estructurada. I, a més a més, té la virtut de seguir, talment com una bona obra de teatre, una trajectòria ascendent. S'arriba al final, espès de dramatisme, gairebé sense heure'n esment».<sup>243</sup> Poc després de l'aparició del llibre, Agustí Esclasans ja havia situat l'escriptora en les primeres files de la nova literatura femenina catalana tot profetitzant-ne les fites posteriors. La lectura del crític emmarcava Rodoreda en la tradició de les prosadores i proporciona alguns elements molt interessants relatius a la inquietud general davant la tendència majoritària de les seves obres (una inquietud que ella, diferentment, compartia).

El col·laborador de *La Humanitat* obria el seu article amb una consideració global de les limitacions de la producció de les dones; una determinada concepció de la novel·la i de la literatura, lligada a la modernitat —i a la normalitat cultural—, explica la seva valoració, dins d'aquesta tradició, de Víctor Català, Aurora Bertrana i l'autora de *Del que hom no pot fugir*. Per a ell, els tres noms representaven antítesis diferents de la reducció i la reclusió ideològiques i literàries predominants en la creació femenina, una diversitat que venia donada, en part, per la situació de les autores en dos moments: el passat recent i l'actualitat.<sup>244</sup> Relacionable, en aquest sentit, amb el tall generacional que havia establert Àngel Pons i Guitart a propòsit d'Aurora Bertrana, el setembre de 1930, mitjançant la metàfora del pas de la xocolata amb melindros a la mostassa alemanya,<sup>245</sup> l'inici de l'article esclausià plantejava la idea de fons sobre la qual es bastia l'apreciació específica de l'aportació rodorediana, analitzada en perspectiva pel crític. La consideració inicial de *Sóc una dona honrada?* el conduïa a assenyalar la millora que representava *Del que hom no pot fugir*, la filiació literària, la temàtica i els mèrits de la

---

<sup>242</sup> J. D., «Crítica», *ED*, 11-V-1934; el ressenyador del diari terrassenc, però, hi trobava a faltar més acció.

<sup>243</sup> [Alpha.] «*Del que hom no pot fugir*, novel·la de Mercè Rodoreda», *LH*, 25-XII-1934; Alpha signava la secció. Per a la ressenya de *Sóc una dona honrada?* a la qual s'ha fet referència a II.3.4, nota 440, publicada amb motiu de l'aparició d'aquesta segona novel·la, v. [R. [Miquel Ferrà],] «Mercè Rodoreda.-*Sóc una dona honrada?*», *El Dia* (Palma de Mallorca), 8-IV-1934; R. signava la secció.

<sup>244</sup> Per a la citació concreta del fragment i la seva contextualització amb relació a la producció femenina, v. II.3.4.1.

<sup>245</sup> V. II.3.2.



novel·la, la distància entre Rodoreda i la resta de narradores i el que el llibre permetia d'intuir:

[...] La seva primera obra, *Sóc una dona honrada?*, publicada l'any passat, demostrava una certa desorientació. Novel·la descongestionada de preocupacions morals i intel·lectuals, rebutjava les convencions admeses i trencava límits i rutines. Amb una certa brutalitat enèrgicament desimbolta, Mercè Rodoreda ens presentava dos protagonistes saturats de vida animadora, potser una mica desorbitats i excessius, la qual cosa els desenfocava i els feia perdre humanitat per excés de moviment gairebé caricaturesc. Ara Mercè Rodoreda ha publicat la seva segona novel·la, *Del que hom no pot fugir* [...], i ja podem dir que ens ha nascut una veritable novel·lista que sap el que es fa. Llunyanament, podríem situar Mercè Rodoreda a la ratlla d'aiguafortisme de Víctor Català. Però Mercè Rodoreda acoloreix el fons d'aiguafort amb un sentit saníssim de la vida real. Com en la seva primera novel·la, Mercè Rodoreda ha triat un cas d'adulteri, però l'ha tractat amb una infinita traça i amb una habilitat descriptiva que no trobàvem en el seu primer llibre. Mercè Rodoreda té una energia incissiva, una claredat de visió detallista, i una cruesa en la narració realista, que no trobem en cap altra de les nostres joves escriptores. Mercè Rodoreda és una ànima molt sana, que ha sofert, i, sobretot, ha vist sofrir. [...] Mercè Rodoreda farà novel·les molt humanes i pessants de vida autèntica. Hi ha en ella, i en la seva prosa, una energia molt difícil de reprimir, i un molt sa sentit del detallisme realístic, ensems que un sentiment tràgic dels destins dels personatges que ja mou amb experta mà, dominadorament performadora i sense vacil·lacions.<sup>246</sup>

Certament, Mercè Rodoreda va arribar a escriure novel·les «molt humanes i pessants de vida autèntica».<sup>247</sup> El fet que cap altra jove escriptora no se li equiparés, en aquests moments, en «energia incissiva», «claredat de visió detallista» i «cruesa en la narració realista» ja és més qüestionable, sobretot segons el que s'entengui per *jove* i per aquestes expressions. La influència de Víctor Català, al seu torn, era molt menys llunyana del que el crític especificava, i tampoc no és l'única que es detecta en l'obra. Finalment, *Del que hom no pot fugir* enllaçava temàticament, de manera indiscutible, amb *Sóc una dona honrada?* i va significar un pas endavant des del punt de vista literari, però detenia encara falles importants; per tant, cal matisar-ne les suposades «infinita traça» i «habilitat descriptiva».

---

<sup>246</sup> A. Esclasans, «*Del que hom no pot fugir*», *LH*, 10-V-1934.

### 3.2.2. Anàlisi de l'obra. Novetat i tradició

*Del que hom no pot fugir* explica la història d'una dona jove que es trasllada des de Barcelona fins a un poble per trencar la seva relació sentimental amb un home casat. La visió de l'entorn muntanyenc, la coneixença dels personatges que l'habiten, la comprensió de les seves circumstàncies i la vivència del que els esdevé vehiculen l'intent d'oblit (infructuós) de la protagonista, es combinen amb l'explicació del seu passat, del seu amor, pensaments i sentiments, i conclouen amb l'embogiment final, la "mort" mental fruit de la impossibilitat de superar la passió.<sup>248</sup> La novel·la no presenta una organització interna definida: una única secció s'estén des del principi fins al final, tot i que pautada per senyals de tres asteriscos que solen marcar salts temporals o temàtics i, en dues ocasions, per una línia de punts. S'hi poden diferenciar, tanmateix, set blocs, subdividibles en dos grans grups, a partir del desenvolupament argumental i dels elements i personatges continguts.<sup>249</sup>

La trama s'inicia a la ciutat, amb els preparatius del viatge per part de la protagonista i Roser (la cambrera), i amb la lectura de la carta de comiat de l'amant l'endemà de l'última nit que han passat junts; al trajecte amb cotxe fins a arribar a la destinació, segueixen la contemplació del paisatge, el record del camí fet, l'explicació de la història familiar dels hostalers que acullen la jove, la descripció de la fonda i de l'habitació que se l'hi assigna, l'admiració de la bellesa de l'espai, la vivència d'una tempesta i l'observació de la gent (5-24). La coneixença de Cinta —la noia del molí, boja— marca l'inici de la segona secció, més extensa i equiparable a la integració del personatge en el nou espai; l'amistat amb ella, el relat de la seva vida a càrrec de la padrina de vuitanta anys i l'opinió negativa que en tenen dues nenes veïnes (Maria especialment) es combinen amb la percepció de la misèria existent, amb la constatació de

---

<sup>247</sup> Val a dir que aquest tipus de profecia solia ser habitual amb relació als noms nous, i convé diferenciar la valoració contextual, doncs, del fet que la perspectiva històrica en permeti confirmar l'encert.

<sup>248</sup> La tradició literària del tema de la follia és dilatada i, a Catalunya, té una representació prou coneguda, a més de les que s'esmentaran específicament, en l'obra que l'autor de *Pilar Prim* va publicar el 1899 —v. Narcís Oller, *La bogeria*. Pròleg de Sergi Beser (Barcelona: Laia, 1984).

<sup>249</sup> Atesa la xarxa d'aspectes i de caràcters que constitueixen l'obra, el resum més detallat que es proporciona immediatament aspira a facilitar la comprensió de l'anàlisi posterior sense haver-la de dilatar amb explicacions continuades sobre qui és cadascú i de quina història concreta participa.

les diferències entre la vida dels homes i la de les dones i amb la narració de la inadaptació, la tristesa i l'enyor de la protagonista; aquesta reflexiona, a partir de la història de Cinta, sobre els efectes de la bogeria amb referència al sofriment i sobre la dissort amorosa, té una primera crisi que la fa estar dos dies al llit, rememora el diàleg de l'última nit amb el seu amant i resol, finalment, tornar a Barcelona (24-75). Però no ho fa, i la decisió de quedar-se i els seus records personals, pels quals li agrada deixar-se endur quan va al riu a rentar roba amb Maria i els seus dos germans, integren la tercera part, pràcticament ocupada en la seva totalitat per la remembrança del propi passat: les lectures d'infantesa, la mort de la mare, la petitesa i grisor del món d'adolescent, les visites del soci del pare, el traspàs del progenitor, el tutelatge de l'amic d'aquest i, com a corol·lari, el començament de la relació amorosa (75-94). El pas, per l'hostal, de Cèsar —l'emblanquinador d'origen italià, pobre i misogin (que provoca la basarda de la protagonista)— obre la quarta part, en què l'amant la va a veure; els dies que passen junts, les emocions d'ella, els diàlegs que sostenen i, especialment, l'anada al cafè a jugar a cartes i l'excursió a la cova de les Encantades (contra les quals Cinta els adverteix) es clouen amb la marxa d'ell i amb la desesperació de la noia (94-146).

A partir d'aquí, s'accelera el procés narratiu. L'arribada d'un marxant de bestiar, la por que inspira al caràcter principal, la baralla de l'home amb Cinta (que no accedeix al desig sexual d'ell), la mort de la jove del molí i els efectes que produeix constitueixen la cinquena secció (146-160). La sisena s'inicia amb la recuperació de la protagonista després d'un mes d'inconsciència i comprèn dues històries: la del fill mort de l'hostalera, presentada a través del seu record, i la del part de la mare de Maria, que té un nen esguerrat; l'infanticidi de la dona, la misèria, el dolor i l'horror que envolten el fet, l'enterrament de la criatura i la incomprensió de la nena tenen lloc en uns dies de pluja (160-182), i precedeixen el desvari definitiu del personatge central, que provoca l'arribada de Roser i es tanca amb les al·lucinacions i la por, la barreja i la confusió de persones, objectes i esdeveniments en la ment malalta de la noia i la decisió de matar-se després d'escriure una carta al seu estimat (182-195).

El text s'inscriu de ple en el model tradicional de la novel·la psicològica, però delata una voluntat evident d'incorporar algunes de les innovacions recents. En l'intent de literaturitzar el món intern del caràcter nuclear i superar els problemes del primer llibre, Mercè Rodoreda es decideix per un relat en primera persona, per l'eliminació del

format “documental”, per una modalitat més poètica i per la potenciació de l’ambientació i dels personatges secundaris com a reforç novel·lístic de la credibilitat ficcional del procés psicològic. La tria d’una veu homointradiegètica (en la terminologia de Gérard Genette)<sup>250</sup> com a responsable exclusiva de la narració respon, en mots de Maria Campillo, al «moment d’efervescència que té els seus orígens en la creació del personatge Narrador (amb majúscula) subtilment construït per Proust per ser el portantveu de l’experiència pròpia i del món» a fi de «traduir un pensament que llisca entre els intersticis del real o que es desplega davant l’opacitat o l’ambigüitat d’allò percebut», cosa que «desplaçarà el centre de gravetat de la novel·la, cada cop més abocada a l’interior, a l’espai mental i a la consciència dels personatges, en una gradació que trobarà en el Narrador del temps perdut una consciència central que s’interroga».<sup>251</sup> A *Del que hom no pot fugir* tot passa per la subjectivitat de la protagonista, conductora de la seva pròpia història, en un clar esforç per visibilitzar-ne l’interior sense el filtre d’un narrador extern, per “mostrar” en lloc d’“explicar”. Contribueixen positivament a aquest esforç la intertextualitat, els elements simbòlics, el poder evocador (per associació) de les coses i les històries secundàries; els recursos, no obstant això, no acaben de revertir en l’èxit narratiu que per vies similars, en canvi, s’assoliria a *Aloma*.

Una citació de *Les afinitats electives* precedeix la novel·la: «Les grans passions són malalties sense esperança; allò que podria guarir-les les fa, encara, més perilloses» (4). La impossibilitat de superar la passió que afecta el cas particular de la figura protagonista, així, s’emmarca en un concepte general que remet explícitament a la tradició literària —a l’obra de Goethe, concretament—, sintetitzat en el títol mitjançant el mot *hom* i representat per la narradora innominada (en cap moment no s’informa de com es diu, cosa que li resta individualitat). El sintagma que dona nom al llibre, a més, per la presència del *no pot*, té com a eix una constant rodorediana d’aquells anys, articulada en el text mitjançant la construcció de la trama: la dualitat voler/poder.<sup>252</sup>

---

<sup>250</sup> V. Sullà (ed.) 1985: 149-184.

<sup>251</sup> Campillo 1998b: 331-332.

<sup>252</sup> Aquest aspecte i la citació de l’escriptor alemany fan pensar, novament, en Eugeni d’Ors. L’autor, que sovint reelaborava temes literaris preexistents o contemporanis, va recollir, entre altres, el llegat goethià, i en un sentit amb el qual *Del que hom no pot fugir* presenta clares connexions. A *Lliçó de tedi en el parc*, es fa una referència a *Les afinitats electives* que, sobre el rerefons d’un altre fragment de l’obra, remet al mateix ordre de consideracions. Al final de la tercera part, l’Autor comprèn «la veritat que l’home porta en ell mateix el paisatge i l’anècdota i el drama; la llei que vol que el bullidor, bulli,

Després de les tres primeres pàgines, en què el personatge prepara la marxa de Barcelona, la lectura de la carta que li ha deixat el seu amant n'apunta el sentit inicial; l'home, en el comiat que suposa la lletra, li escriu únicament «Et desitjo que siguis molt feliç i que puguis fugir del que vols» (7). La frase reapareix, recordada per ella, quan ja és a muntanya i pensa en la ciutat (42), i encara que «el que vols» es refereix, en principi, a l'amor, la formulació és prou ambigua per poder-la entendre com l'expressió del desig que ella pugui fugir del que vol fugir, és a dir, d'una passió socialment il·legítima i que, per tant, no admet plena realització. Com el títol anuncia, tanmateix, la protagonista no se'n surt, i quan se'n va prefigurant la bogeria —conseqüència del fracàs que la citació goethiana anunciava— la derrota és explicitada per ella mateixa:

I jo que em creia que aquestes muntanyes em guaririen, m'adono que m'aboquen amb els seus silencis, a tots els sentimentalismes, a totes les tristeses de les quals no puc, no puc, per més que ho vull, fugir. (146)

[...] Com més va més m'adono que no sóc més que una pobra dona que ha volgut fugir i que no n'ha sabut, que no ha pogut: i que, quan creu poder, és només abocant-se al pou de l'indiferentisme, però fictici, que, en lloc d'ésser-li un consol, la mena a la pregonesa de totes les tristors, de totes les desesperances, que la fa sentir-se buida; sense ànima i sense cor [...]. (177)

El grau de lucidesa i de racionalització que una reflexió com aquesta implica resulta incoherent, des de la perspectiva interna de la novel·la, amb el punt a què, en els

---

adhuc sense aire per bullir [...] / ...¿qui, fugint la pàtria, / fuig de si propi? / Així cantava el vell Horaci. Així canta l'adquisició nova en la consciència d'escarmentat Autor. ¿Qui, si és de mena ciutadà, fugint la ciutat escaparà a ses impaciències? ¿Qui, essent múltiple, escaparà a la companyia pel fet de tancar la seva porta o de retirar-se a un recó de parc? ¿Qui, en restant la seva ànima viatgera i vagabunda, podrà pensar d'estar-se d'estar quiet, encara que materialment s'arrauleixi al recó més esquiú o s'ajaci a l'amor i la comoditat d'una *chaise longue*? / Hi ha qui no té flama, hi ha qui té flama [...]: qui té flama ha de cremar» (Eugeni d' Ors, *Lliçó de tedi en el parc. Altrament dit Oceanografia del tedi*. Edició i presentació per Jaume Vallcorba (Barcelona: Quaderns Crema, 1994), 95-96; remarqueu l'ús del verb *fugir* i la impossibilitat que s'hi associa); regit per aquesta llei, l'Autor torna a Barcelona i va a veure un amic seu (el pintor que ha tornat de Suïssa) que «té una llei altra: la llei del passional amor...» (*ibid.*, 103), i l'experiència en un sanatori del qual es relata, al capítol que tanca l'obra, en els termes següents: «Uns quants homes, unes quantes dones, colpits de la mateixa malaltia, eren ajuntats allà dalt, allà on cada matí l'aire transparent i quiet s'enlluerna amb la resplendor de les neus intangibles. I ells hi han pujat, i elles, amb una sentència cada un, d'estalvi en les seves petites forces que amenaça d'extingir la mort. “Mes veuràs, fa l'amic, que als que som d'amorosa llei, prest la follia ens torna; i sabem, a despit de tot l'ascetisme dels reglaments, cercar-nos i trobar-nos. Les afinitats electives fan el seu fet, i els ulls encesos van a cercar els ulls encesos al fons de les conques violeta i hi ha llavis exangües que reconeixen en altres llavis exangües la sabor perfumada de la mateixa poció. La roja Passió coneix també les blanques cel·les sense angle del sanatori. La roja Passió, que nosaltres fugíem i que ens ha vingut a cercar fins vora les neus que no es desfan...” [...] [E]ntre clapa i clapa de núvols palpiten les estrelles — també perennalment enfebrades— mai sabrem si per llei de fervor o per llei d'amor... / *Quid brevi fortes jaculamur aevo / Multa? Quid terras alio calentes / Sole mutamus? Patria quis exsul / se quoque*

moments de la narració representats pels dos fragments, ha arribat el procés progressiu de pèrdua de consciència de la protagonista i, doncs, amb la voluntat de literaturitzar-ne versemblantment el procés interior. La presència creixent de la seva inestabilitat mental es concreta, per exemple, en la malaltia que li fa passar dos dies al llit poc després d'arribar al poble (43), en el sentiment de por cada vegada més intens i present (99, 105-106 i 145-152, entre altres) i en l'episodi culminant de l'anada a les Encantades, que ocupa significativament la secció més dilatada en nombre de pàgines (130-142). La circumstància que el relat depengui exclusivament del personatge central obliga la ficció a tensar-se en excés per poder tancar les línies que encara queden obertes i completar-se a si mateixa; d'altra banda, l'explicitació del fracàs, de la impossibilitat de fugir de la passió malgrat l'allunyament, malgrat el desplaçament a un altre espai, és absolutament innecessària i, en aparèixer, delata una clara inseguretats en l'articulació del caràcter i en la figuració del seu món interior. Aquest és el cas, igualment, de l'expressió del temor d'anormalitat per part de la protagonista: «De vegades se'm fan estranyes les meves tristeses. Temo una anormalitat que no em puc explicar. Els meus afanys de deixar-ho tot, d'anar-me'n, per, un cop passada la crisi, tenir ganes de viure i d'estimar-ho tot» (130). Aquesta materialització defectuosa esquerda la consistència de la novel·la, mostra la distància entre l'objectiu i el resultat i, en definitiva, fa evident que Rodoreda no dominava, encara, els mecanismes que la progressió detectable respecte de la novel·la anterior va posar en joc.

*Del que hom no pot fugir* combina el diàleg, ocasionalment, amb la narració en primera persona, però fins i tot en aquest cas s'imposa, de manera ben conseqüent, la perspectiva principal. La traducció dels pensaments, sensacions i estats d'ànim elimina, a més, a diferència del cas de Teresa a *Sóc una dona honrada?*, l'especificació de format, i per tant es prescindeix de les vies més tradicionals de presentació de la novel·la (cartes, dietaris, memòries, documents, etc.). La voluntat de confegir un discurs visibilitzador de la psicologia, convincent i productor d'un efecte d'immediatesa dins d'una coherència expressiva considerable, deriva en el recurs d'un monòleg similar al de *Fanny*, de Carles Soldevila, que enllaça amb el model representat per *La senyoreta Elsa*, d'Arthur

---

fugit?» (*ibid.*, 103-104). En aquest cas, la relació intertextual probablement s'explica per la coincidència de fonts literàries; per a la "presència orsiana" més general en l'obra de Rodoreda, v. III.3.2.3, nota 279.

Schnitzler.<sup>253</sup> No es tracta d'un intent de representació del flux de la consciència, d'un monòleg interior a l'estil del d'*Ulisses*, de James Joyce, sinó d'un discurs molt més controlat que vol tendir, tanmateix, a la literaturització del no verbal. Per això en *Del que hom no pot fugir* no hi ha, estructuralment, ni subdivisions ni capítols. I és en aquesta mateixa direcció que cal entendre la dimensió metafòrica dels termes diacrònics de la narració, la recurrència de motius, el poder associatiu dels elements animats i inanimats i la funció definitòria del marc espacial i de la resta de figures amb relació a la psicologia i a la història de la protagonista.

El temps de la narració abasta des d'una «tarda estiuenca» (8) fins a la tardor (169) i la prefiguració de l'hivern (170). La degradació mental del personatge, així, té un correlat significatiu en el pas de l'estiu, l'etapa de la plenitud, a les estacions que simbolitzen el decandiment i la mort segons la identificació del cicle anual amb les edats de l'home en la tradició literària. La premonició de la folia apareix, de fet, molt aviat en la novel·la. Sobretot dos components, de naturalesa diferent, en vehiculen la intuïció: d'una banda, l'afinitat immediata de la barcelonina amb Cinta, òrfena de mare des dels nou anys i boja a causa d'una relació amorosa; de l'altra, la visió del paisatge i, específicament, el motiu del matoll d'argelaga, que la primera vegada que surt ja prefigura el que passarà a la narradora.

El viatge real, significat pel trasllat amb cotxe fins al poble, adquireix un paral·lelisme abstracte en la idea de fugir —fugir de pensar en el seu amant, fugir de pensar en general, «fugir de tots els pensaments que es converteixen en obsessions» (9). La voluntat de la protagonista es verbalitza en una prioritització d'altres sentits, en concret l'oïda i la mirada, materialitzada en la descripció física dels sons i dels espais del nou entorn (el riu, els ocells, l'hostal, l'habitació on s'estarà, etc.). El mapa humà, animal, vegetal i objectual d'aquest entorn, per la seva selecció i presentació des dels ulls de la protagonista, es va carregant de continguts premonitoris. Veu la muntanya, per exemple, «isolada, grisa, majestuosa, amb un penya-segat ratllat de vions roigs, que s'entrecreuen, i formen un rastre com de mil serps que maldessin, sense aconseguir-ho,

---

<sup>253</sup> Joan Alavedra va traduir l'obra de l'escriptor austríac al català el 1931, però se n'havia parlat i era coneguda d'abans gràcies a la traducció francesa (v., entre altres, Pere Coromines, «Les perspectives actuals de la novel·la a França», *LP*, 28-X-1928). La influència de *La senyoreta Elsa en Fanny* i en altres produccions autòctones fou, així mateix, públicament assenyalada (n'és un exemple Domènec Guansé, «*La senyoreta Elsa*, d'A. Schnitzler, traducció de Joan Alavedra», *LP*, 8-III-1931). El monòleg que s'usa en la novel·la de Soldevila també incorpora diàlegs.

d'assolir el cim punxegut, rabiüt, irat de no poder foradar el cel tot i voler-ho...» (10); o, a l'alba de l'endemà, en un tractament subjectiu del temps característic del gènere psicològic, recorda el trajecte «com si ja fes molts de mesos que hagués passat» (12) i rememora, entre altres coses, la por davant les timbes o la visió d'una noieta esguerrada:

[...] i els espadats perillosos que et menen, a la més lleu distracció, a estimbar-te, m'embarquien i em feien imaginar perills inexistents, que esparveraven les muntanyes llunyanes, blavisses, ombres agegantades, retallades, per ments exaltades, damunt del cel transparent, net, diàfan...

En passar per un poble menut un estol de quitxalla esguardà, encuriósida, el pas del cotxe, meravellada i batxillera. Entremig del grup una mosseta: la vaig veure apropar-s'hi, avançar saltironant com un ocell ferit, damunt la seva cameta coixa: era bruna; els ulls, brillants, dues atzabeges, i feia pena de veure-la tan bonica i coixeta... (12-13)

La primera persona del poble que li interessa, un cop s'hi ha instal·lat, és Cinta, un dels pocs personatges amb nom de la novel·la: «De tota la gent que m'ha saludat des que sóc aquí és la qui ho ha fet més amablement» (24). Malgrat que en saber el seu estat mental sent una mica de basarda, quan li asseguren que no n'ha de témer res es deixa dur per la seva simpatia, hi passa moltes estones i n'arriba a saber la història: enamorada als setze anys d'un foraster amb els fills del qual jugava als estius, hi va fugir i va tornar a casa, sola, després d'un mes; la seva tristesa va anar revertint progressivament en demència, i en aquest estadi definitiu, assolida la trentena, la coneix la protagonista. Cinta, que l'anomena «princesa» (i per tant la converteix, en certa manera, en un personatge de ficció), és decidida, li parla del molí i la fa particip de les seves quimeres i de la seva activitat: els jocs amb les nines mutilades que anomena les seves «filles esguerrades» (correlat i profecia, respectivament, de la mosseta coixa i de la criatura que tindrà la mare de Maria); els guixots en una pissarra, els quals identifica amb l'ofici de pintor; els amors de fantasia amb el rei moro que a la nit surt de la cova on habita; l'enveja que creu que suscita la seva boniquesa imaginària; els banys que fa al Xut, el seu gos, al riu, etc. La història de la filla del moliner, tot i tenir entitat pròpia, és molt clarament una *mise en abîme* del procés de la narradora. Existeixen connexions bàsiques i rellevants entre totes dues; essencialment, el buit que deixa l'orfenesa maternal, la relació sentimental amb un home casat, la fascinació adolescent pels mons de fantasia i l'embojament per raons amoroses.

En el record del seu passat, la protagonista explica que quan la seva mare encara era viva ja «avorria els llibres escolars; començaven a fer-me'n distreure les primeres



novel·les» (81-82), i que, un cop morta la progenitora, llegir va esdevenir la seva sola distracció:

La mare deixà un buit molt gran i va afectar-me profundament.

La meva única distracció? Llegir. Llegir tot el que em venia a les mans, i vaig omplir-me el cap de novel·les. No sé si em fou un bé o un mal. Els versos s'adeien amb el meu estat d'ànim, i en vaig abusar. Sola a casa, amb la minyona al carrer a acomplir algun encàrrec, em lliurava a les meves preferències amb tota la il·lusió. I vaig adonar-me que el tros de cel, que des del pis veia, era molt mesquí. I a la nit els estels em semblaven més pàl·lids damunt la lluminària de la terrassa de la Colombòfila, plena, des d'envesprir fins a la matinada, de parelles i música...

El pare em renyava si quan tornava a la nit em trobava llevada i abocada al finestral.

Lavors anava a dormir i m'enduaia el record d'una dona abillada elegantment, plena de joiells, maquillada, amb una cigarreta als dits i el posat displicent. També, jo, era ella; i imaginàriament fumava, i els dits em feien mal carregats d'anells, i el meu enamorat apareixia com el que havia vist a baix amb vestit negre, amb un llacet de corbata menut damunt la pitrera emmidonada, el cabell lluent, galant, educat, bru, bona planta... Tornava en la fosca de la cambra el darrer ressò de la darrera poesia.

\* \* \*

Les palmeres de l'Ateneu... Jo només coneixia les palmeres de l'Ateneu i els plàtans del pati de col·legi: el pati d'esbarjo de les hores tristes, grises... grises com el meu vestit, com el meu temperament, que m'allunyava d'amigues, de jocs; grises com les breus estones d'esplai. I la meva imaginació volava devers els pins alts, retallats, coneguts a través de lectures, que als volts de les carreteres et sorprenen... (87-88)<sup>254</sup>

L'inici de les visites del soci del pare, enmig d'aquesta grisor, obre una finestra, que s'eixampla quan dos anys més tard li esdevé tutor: «tot me'l feia admirable i l'apropava als meus dinou anys àvids de tendrors i d'afectes» (94). La relació sentimental és la culminació d'una fase que, marcada per la pena i el dolor, es tanca per deixar pas al que ha de ser, teòricament, una nova existència, una plenitud d'il·lusions assolida a través de l'amor.<sup>255</sup>

Cinta experimenta un procés equivalent: perduda la mare als nou anys, sent un buit com el de la protagonista, reacciona amb una aflicció i un isolament similars, se sumeix en la llegenda igual que la narradora es capbussa en la lectura de novel·les i, com ella, acaba buscant recer en l'amor d'un home madur:

---

<sup>254</sup> Noteu que el coneixement exclusiu de les palmeres de la institució connota la ignorància de la vida, correlat del fet que l'única informació que el personatge té a l'abast és la que li proporciona la cultura a què accedeix.

<sup>255</sup> El vincle intertextual amb la història d'Aloma és evident: les dues protagonistes, més o menys de la mateixa edat, són òrfenes, llegeixen novel·les i canalitzen l'esperança de felicitat en l'amor amb un home que podria ser el seu pare. L'obra de 1934, però, pren l'episodi com a antecedent de la narració, mentre que la de 1938 s'hi concentra.

[...] Va quedar-li, de la mort de la mare que morí plena de coneixement, amb aquell esfereïment al rostre de veure la fi imminent, una tristesa que res, ni el temps, no feia minvar. S'allunyava dels jocs, fugia de les companyes, i el record de la mare morta semblava que no podia desprendre's d'aquells ulls blavencs, que esguardaven el riu meravellats, com si, damunt de les aigües lliscoses surés el rostre de la mare que un dia s'endugueren i mai més no va tornar.

Al poble vingueren uns estiuejants: un matrimoni amb dos fills més menuts que no la Cinta. Aviat, tots tres, es feren amics. Foren els únics companys que tingué. Plegats intentaren de desxifrar el misteri de les Encantades, d'aquella cova, de la qual, les nits de lluna eixien figures blanques, femenines —i, segons gent que les havia pogut veure, belles— que baixaven a rentar al riu.

La Cinta, amb aquella imaginació exaltada, una imaginació de tretze anys, creia que, algun dia, en entrar a la cova, les dones blanques la cridarien perquè anés amb elles, per a vestir-la de perles, i teixir-li d'argent els cabells.

Tots tres, inseparables, petjaren les herbes del cementiri [...].

Conegueren, com ningú, els llocs on el riu formava tolls perillosos i cap al tard, [...] s'ajeien [...].

Cantaven furiosament les granotes i era aleshores quan la Cinta els explicava, cara al cel, aquella fantàstica història d'un seu avi que una nit, les bruixes, s'endugueren a volar. [...]

De tant en tant el pare els acompanyava, i la Cinta, intuïtiva, sorprenia mirades que, no sabia per què, li feien abaixar els ulls. Sentia pesar damunt seu una varietat de sensacions i no gosava trencar-ne el màgic encís afrontant serenament la mirada d'aquell home que la torbava.

\* \* \*

Passà temps. Cada any tornaven. Ella era gairebé una dona i tenia tota la bellesa de la joventut i aquella tristesa als ulls que li encomanava una mena de sensualitat. Com va enamorar-se'n? Ningú no ho sap. Ningú no se n'adonà. (56-60)

El final de la relació, amb el retorn de la noia, provoca la reaparició de la tristesa, l'inici del decandiment i l'entrada en un procés irreversible d'essllanguiment que acaba derivant en la bogeria:

[...] D'aleshores ençà que no ha estat mai més ella. Començà a perdre els colors, a amagrir-se, a no voler menjar, a plorar hores i més hores... [...] De les tristeses començaren a venir aquelles follies, aquell riure sense solta ni volta, aquell passar-se tot un dia cantant baixet, baixet... i estar-se, després, quan li venia de gust, tota una setmana colgada al llit sense gairebé menjar... (61-62)

La història de Cinta, explicada a la narradora per la padrina, queda enquadrada, significativament, per la visió del matoll d'argelaga empès pel vent. El motiu constitueix un símbol de la situació de la protagonista —arrossegada per la seva passió malgrat la voluntat de fugir-ne— i del futur que li espera. La presentació d'aquest element, però, n'exposa maldestrament la funcionalitat per boca del personatge principal, que experimenta una subjecció a la força de l'aire paral·lela a la de l'arbust:

Canta el vent per entre els arbres. Tot ho esbatana, tot ho capgira, i, faceciós, empeny un matoll d'argelaga resseca, carretera enllà. El vent l'empeny i el fa rodolar a tomballons; uns instants es resisteix, però, feble, no pot, i fuig... fuig... No

fa gaire que el sol ha començat a davallar [...]. El vent m'acompanya, m'infla la roba i espetega rabiüt contra meu; i el matoll d'argelaga fa via, fa via, com si volgués assenyalar-me el camí. A la meua esquerra es dreça el turó damunt del qual el poble reposa; a la dreta un barranc [...]. Branden, sota meu, els pollanques, com ventalls fastuosos d'algun déu ignorat; i el matoll d'argelaga resseca rodola barranc avall: el vent l'hi ha llançat. Salta una mica i s'hi atura perquè s'hi ha enganxat en un romeguerar guarnit de móres: raïms de móres negres, lluent, menudes... He de fer-me enrera, en un gest ràpid. L'abis ha volgut xuclar-me. He tingut temps de tancar els ulls i m'ha envaït una lassitud produïda per l'esforç de no voler caure. (52-54)

És durant la tornada que troba la padrina, que aquesta li conta la història de Cinta i que la narradora recorda la visió del matoll: «Calla la padrina; el vent empeny més de pressa l'aigua del riu avall, avall... el matoll d'argelaga rodolava...» (62). Als seus pensaments inconnexos segueix una pregunta retòrica de la dona que troba ressò en l'entorn i que s'aplica tant a la filla del moliner com a la protagonista: «diu la padrina: — Qui la feia enamorar-se d'un home casat?— i el riu, i el molí que suara ha callat, sembla que hagin dit: —Qui la feia enamorar-se d'un home casat?» (62-63). Ja en el desvari de l'anihilació mental, la barcelonina torna a recordar l'arbust: «No puc sortir al balcó que mira al riu. Branda. Tinc, constant, la sensació que cauré daltabaix. Rodolaré com aquella mata d'argelaga que el vent empenyia...» (186). En aquest punt, ja ha caigut a l'abisme que representa la bogeria, igual que el matoll havia estat conduït pel vent fins al barranc. Repeteix, doncs, la història de Cinta, a qui una passió impossible també va abocar a la follia.

De fet, la mort de la noia del molí és el detonant final de l'anul·lació racional de la protagonista. Unes setmanes després de la visita de l'amant d'aquesta, Cinta és estimbada (significativament) pel marxant de bestiar a causa d'haver-se negat a les seves pretensions sexuals, i l'assassinat provoca l'enllitament de la narradora, que passa un mes de deliri. Quan recupera la consciència, la seva extrema feblesa rep un cop definitiu amb el part i l'infanticidi de la veïna. Així, en l'intent de fugir de la passió, bastida des de la il·lusió fictícia —novel·lesca—, la realitat s'imposa amb tota la seva duresa i brutalitat. Al poble, en lloc de trobar la pau, la serenitat i l'oblit en un entorn idíl·lic, s'ha d'enfrontar amb un món que fa de mirall de tot el contrari, que mostra molt més cruament allò que volia deixar enrere. La mort, la bogeria i la misèria formen part de la quotidianitat amb què topa, en què les diferents històries secundàries ajuden a configurar l'abisme simbòlic, amb entitat material en la follia i amb analogia física en l'espai —

marcat per la superstició i la llegenda—, on la protagonista acaba caient a causa del seu amor.

La construcció específica d'aquest món, com ocorre en la producció d'altres joves autors contemporanis i en els relats primigenis d'una bona part de les altres novel·listes de preguerra, és creditora de la narrativa modernista. De manera molt clara, *Del que hom no pot fugir* desprèn perfums de l'obra de Joaquim Ruyra i Víctor Català, dos escriptors per qui Mercè Rodoreda sentia una admiració i un interès manifestos.<sup>256</sup>

*Polèmica*, amb els dos fragments de «Jacobé» (1902) que l'autora hi havia citat i amb l'explicació que hi afegia, il·lumina el deute concret amb la narració de Ruyra:

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

\* \* \*

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

\* \* \*

He de lligar el nom de Ruyra amb els records de quan era menuda; potser entre els més preats. Aquests dos paràgrafs, l'un el començament, i l'altre, gairebé l'acabament, havien tingut, aleshores, perquè no vull dir ara, el màgic poder de fer-me plorar. Llargues temporades m'havia acompanyat la “Jacobé” i m'havia adormit pensant en ella, en aquella flor de la platja que en plena joventut enfollí; i sempre, cada vegada que rellegia la breu novel·la, m'emocionava pregonament, profundament [...]. (82)

A *Del que hom no pot fugir*, la tardor funciona, justament, com «una mena de mort que passa per la terra obehint a un ritme anyal»:<sup>257</sup> és el moment posterior a l'assassinat de Cinta en la narració, en què la follia de la protagonista esdevé definitiva i el germanet nounat, esguerrat, de Maria mor ofegat per la seva mare. La dimensió destructora de la vida —contrapunt complementari de la regeneració constant— imposa, així, el seu cicle en la novel·la. La bogeria, al seu torn, afecta dues dones «en plena

<sup>256</sup> V. III.3.1.2. Tot i considerar les concomitàncies i els punts de connexió més evidents que es poden establir entre *Del que hom no pot fugir* i certs textos de l'un i de l'altra, l'anàlisi no pretén fer-ne un estudi detallat, el qual requeriria un espai considerable, sinó obrir algunes línies (que caldria ampliar i treballar molt més) per demostrar la filiació i, doncs, la vinculació conscient i expressa de Rodoreda a una determinada tradició literària.

<sup>257</sup> Joaquim Ruyra, *Marines y boscatjes* (Barcelona: Joventut, 1903), 309.

joventut», i la visió de Cinta morta sobre una roca del riu per part de la protagonista recorda molt la imatge de Jacobé estimbada:

[...] amb respecte, esguarden el cos mort, amb el cap esberlat contra un roc que s'ha tenyit de sang.

\* \* \*

M'he obert pas com he pogut. La Cinta és morta! L'he vista; sembla que encara la vegi: estirada, les faldilles escampades, la sina de corbes suaus ben dibuixada sota el vestit prim... una màniga esquinçada... els ulls oberts, immensament oberts cara al cel clar, blavíssim, cara als pollanxos que es gronxen... cara a l'infinit... bruta de sang la boca... brut de sang era el roc que li ha esberlat el cap... (157)

Altres elements semblen procedir del text modernista; especialment, la presència negativa del vent i alguns dels trets de la noia del molí, sana fins als setze anys com el personatge ruyrià —que en aquesta edat «era una hermosa minyona»<sup>258</sup> i amb els ulls blaus igual que ella.<sup>259</sup> L'articulació de Cinta, que «quan està contenta passa estona i més estona balla que balla fins que, retuda, exhausta, s'ajeu a terra, s'aixeca les faldilles i diu fent l'ullet: —Veu com m'he de casar?» (29), fa pensar també, més lateralment, en la Maleneta del conte «Ombres», de *Drames rurals* (1902).<sup>260</sup> En el relat de Víctor Català, el narrador veu el ball estrambòtic de Maleneta i en descriu el final com segueix:

La dansa folla feia vora d'un quart que durava i jo veia el pit de la dona muntar i baixar amb rapidesa i sentia son bleix fadigós i intermitent, com bufets d'una manxa.

De sobte se posà a girar seguidament sobre si mateixa, de primer a poc a poc, després una fúria: les faldilles se li obrien en rodó, com una gran campana, ensenyant corruets de foradets i esqueixos que relluïen com estrelletes sobre la foscor de la roba. Al cap d'un minut queia pesadament de cara a terra i quedava immòbil.<sup>261</sup>

L'episodi de la lluita de Cinta amb el marxant de bestiar remet igualment, en l'essència temàtica, a una altra narració ruyriana i a *Solitud*, en concret a l'incident de l'adolescent amb l'home del bosc que relata «Fineta» i a la violència que l'Ànima

---

<sup>258</sup> *Ibid.*, 315.

<sup>259</sup> La tonalitat del color es descriu diferentment, tanmateix, en els dos textos: en el de Rodoreda, Cinta «té els ulls blavencs» (24); en el de Ruyra, les nines de Jacobé són «d'un blau fosc» (*ibid.*, 316). El vent constitueix, així mateix, un component habitual en la producció de Víctor Català i en la narrativa del tombant de segle en general.

<sup>260</sup> Les ombres, que formen part de la imatgeria finisecular i configuren un element recurrent tant en l'obra de l'autora de l'Escala com en la de Ruyra, apareixen constantment en l'avanç progressiu de la protagonista de *Del que hom no pot fugir* cap a la bogeria.

<sup>261</sup> Víctor Català [Caterina Albert], *Drames rurals. Caires vius* (Barcelona: Edicions 62 - La Caixa, 1986), 135.

exerceix sobre la Mila respectivament. En tots tres casos —salvant les distàncies conceptuals, formals, argumentals i narratives—, el personatge femení és agredit per un home caracteritzat obscurament, un ésser asocial, primitiu i dominat per l'instint sexual. *Solitud*, sobretot (com ocorria respecte d'*Amor silenciosa*, de Maria Teresa Vernet), exerceix de referent de primer ordre en *Del que hom no pot fugir*, que hi enllaça per l'ambientació muntanyenca i pel caire simbòlic del paisatge amb relació al procés psicològic central.

Encara que en circumstàncies i amb sentits diferents, tant la protagonista rodorediana com la Mila es desplacen a un nou espai per començar una etapa vivencial. La nova vida acaba, en contra del previst i per bé que de maneres diverses, amb l'anorreament personal. L'hostilitat de l'entorn, malgrat la seva bellesa, les afecta fonament, les esporugueix, i totes dues viuen de prop l'assassinat de l'ésser més acollidor que hi troben —Cinta i Gaietà, respectivament— a mans d'un personatge destructor. Fins i tot es podria establir un paral·lelisme entre l'excursió a les Encantades i l'anada al Cimalt com a punts climàtics de la narració; si a l'obra de Víctor Català aquests capítols suposen una gran basarda per a la Mila, la prefiguració de la seva violació i de l'assassinat del pastor i la decepció absoluta (en la visió del mar i en la descoberta de l'edat real de l'amic), en la novel·la de Rodoreda l'episodi corresponent constitueix també un moment de por, l'última ocasió de viure l'amor per a la narradora, la frustració definitiva de la seva passió i la intuïció del desequilibri mental irreversible. La llegenda de les Encantades, a més, enllaça amb l'imaginari mític de *Solitud* i mostra un nou paral·lelisme entre Cinta i Gaietà, receptacles i transmissors principals de la falla en cadascuna de les novel·les.

En el capítol VI de l'obra de Víctor Català, el pastor conta la rondalla de les Llufes: habitada la muntanya per un sant ancià, pur i cast, la gent la va anar abandonant per vergonya dels seus pecats; per venjar-se de l'enyor i de l'avorriment que el fet dugué a la seva vida, les dones d'aigua resolgueren perdre'l; Floridalba, la més petita, prengué la forma d'un bonic ocell per temptar-lo i després, mostrant-se nua amb tota la seva bellesa, li oferí riquesa, poder i saviesa; el vell la rebutjà les tres vegades, però la darrera l'encantada li va fer un petó que el deixà sotmès, enamorat i convertit en una ànima en pena a la recerca de la seva estimada, i a qui encara se sent cridar en les nits de tempesta. A *Del que hom no pot fugir*, quan l'hostalera pregunta a la protagonista si anirà a la cova

de les Encantades i ella fa broma sobre la possibilitat de no tornar-ne, la dona afirma que a molts els ha passat això i que «si cap nit de vent vol anar-hi, sentirà els planys dels qui s'hi han quedat» (106); Cinta, d'adolescent, «creia que, algun dia, en entrar a la cova, les dones blanques la cridarien perquè anés amb elles, per a vestir-la de perles, i teixir-li d'argent els cabells» (57), per bé que quan la narradora la coneix en té un altre parer i l'adverteix que no hi vagi: «són maleïdes [...]... xuclen el cervell... maten...» (129); en aquest sentit, i amb relació a la llegenda de *Solitud*, és significativa la història que Maria explica al personatge principal:

—Vostè és amiga de la Cinta del molí?

—Sí... és molt bona...

—Li ha dit que va matar un ocell?— Hi ha en la pregunta un deix de menyspreu, de repugnància feta d'incomprensió, i més incomprensió encara pel fet que jo, tot i saber que la Cinta va matar un ocell no m'he esgarriat.

—No, no m'ho ha dit mai que matà un ocell...

—Doncs sí; li va cargolar el coll: anà per tot el poble a ensenyar el pobret ocell mort, i vinga explicar com ho havia fet per a matar-lo. És dolenta la Cinta!...

—Jo la trobo bona noia...

Calla; [...] No pregunta més perquè està desconcertada: dubta que jo sàpiga que la Cinta és boja, i no sap què fer ni com dir-m'ho. (40-41)

Cinta, doncs, odia i tem les Encantades i mata, justament, l'animal en què una d'elles es transforma a la novel·la de Víctor Català. La tria específica de l'element adquireix una significació complementària sobre el teló de fons del referent literari, i es carrega així d'una dimensió simbòlica que afegeix un sentit més a la funció de vehicular l'opinió negativa de la nena: la follia de l'intent d'eliminar la força destructora per part de qui ja ha estat anorreada. El poder d'aquesta força contra la qual és inútil qualsevol lluita (com la de Cinta) pren cos, molt clarament, en l'anada a la cova de la protagonista, que no fa cas de l'advertència ni dels signes evidents de l'abisme al qual s'aboca:

[...] M'ha fet estremir el misteri que el lloc i la tarda morent fan evocador. S'ha fet morada la tarda. Morada de llum i grisa d'ombres. Verdeja, l'aigua, l'ombra del pont.

[...] M'he mirat a l'aigua en travessar el pont. No m'he vist. L'aigua se m'ha endut el mirar avall, avall, fins al soroll de la resclosa. El mirar s'ha enganxat en el petit saltant fet d'escuma. El pont no té baranes; m'he apartat. M'he agafat del braç d'ell; si queia... L'aigua tan negra deu ésser molt fonda... Després de morta suraria; potser les canyes m'agafarien... Suraria gronxant-me... Carles d'Espanya, diuen que fou llançat pels carlins daltabaix del pont... Era llur capítost però els traí... Com devia enfonsar-se en l'aigua negra! Potser, abans, el van martiritzar... Qui devia tallar-li el cap quan estava exposat el seu cadàver a l'església? El ventre inflat d'aigua, tot ell inflat de patir...

He fet un moviment d'espant. En mirar el riu he vist una ombra que baixava i el remolí d'aigua l'ha xuclada i se l'ha beguda.

—Què tens?

—He vist... no sé.

—Estàs nerviosa.

—No.

—Tornem un altre dia?

—No; estic tranquil·la. És aquest lloc tan trist el que té la culpa que sembli...

—Tornem un altre dia.

—No. Si no pugem avui mai més no hi pujaré. Vull saber si és veritat que les Encantades xuclen el cervell... —Ho he dit rient. —Pobra Cinta, que amb el seu esgarriament volia esgarriar-me. Tu no saps com m'agraden les llegendes...— Comencem a pujar penosament el caminet que puja dreturer. Sembla que la muntanya vulgui caure'ns al damunt. Tan grisa, tan erma; sense una herba, ni un brot. —Diu que les Encantades són boniques. Dones d'aigua que a les nits de lluna baixen i renten al riu. Diu que xicots que les han vistes s'han agradat d'elles. Talment com les sirenes que temptaren Ulisses els han temptats; i, en anar-les a descobrir dintre el misteri de la cova se'ls han fet tant seus que mai més ningú no els ha vists. Diu que veurem ombres que es belluguen, ombres que avancen i fan clara la foscor... Diuen...

— [...] Et veig estranya.

—És la tarda que fuig, la foscor del riu... Mira d'ací estant que bonic és! És una meravella estar tant per damunt de tot. Apropar-se al cel. [...] No tornaria enrera per res del món. Poder avançar a voluntat quan en tantes coses cal retrocedir... veus com estic serena? Tan serena com l'aigua que sap el camí que fa...

—Per què rius tant?

—En tinc ganes. Puc i vull riure... també et vull besar... així al mig de la boca amb perill de rodolar avall. Morir besant-nos... ni Romeu ni Julieta no haurien imaginat una fi tan interessant... T'espanto? No siguis criatura... Deixa'm, almenys un cop, dir el que sento de debò. Poder dir-ho tot per absurd que sigui, per incoherent, per il·lògic... Tenir el dret de dir follies, de no caldre't pensar si pensaran bé o mal de tu. Deixar-se anar... és tan dolç deixar-se anar... He deixat anar el meu amor al teu... i no em deixes anar al meu riure... Sort que t'estimo, com no vull dir que t'estimo...

—Vols pujar, és tan amunt la cova, i enraones, i et canses; quan arribarem?

—Digues-me que estic serena.

—No... [...] Dubto que ho estiguis.

[...] La cova és davant nostre. Obre la seva bocassa de monstre esdentegat. No és gens fonda. Estirant només el braç es pot tocar la roca del fons. Però als nostres peus, engolidor, s'obre un forat, un pou sense fi.

—Sents?

—Diu que quan fa vent se senten veus planyívoles... a les víctimes de les Encantades els pateix l'ànima. Són veus d'ànima que ploren pel cos que es deixà temptar... hi creus tu en misteris? Oi que no? Sents? Veus? Mirant sense cloure les parpelles, ben fixament, es veuen ombres al fons del pou. Vols dir que amb una corda a la cintura no es podria descendir al fons? Potser hi trobaríem aquell rei que estima la Cinta...

—Anem?

—Calla... He sentit una mena de ressò. M'agrada d'haver pujat...

—Tremoles.

—M'emociona, però no tinc gens de por.

—Estàs ben blanca.

—Penso què fariem si una dona d'aigua eixia del pou.

—No riguis... [...]

[...] Quina llàstima que les fantasies no siguin veritat! M'agradaria... Oh! agafa'm!...

—Criatura... què tens? Mira'm... què tens? Què et passa? Mira'm... sóc amb tu...



—Ja m'ha passat... M'ha semblat que queia... no és pas el primer cop que m'esdevé... no em deixis.

—No et deixo.

—Mai?

—Mai.

Hem romàs encara una estona. Després, en començar a baixar, ha tornat a voltar-me el cap. Com que li donava el braç m'he agafat més fort; no s'ha adonat de res. Que dret el camí... (135-142)

Al marge dels detalls concrets o de les associacions generals que permeten connectar *Del que hom no pot fugir* amb la narrativa del tombant de segle, aquesta novel·la de Mercè Rodoreda recorda no només les obres dels modernistes, sinó també les d'algunes plomes noves dels anys vint i trenta que en van beure directament. Destaca en aquest sentit, com ha indicat Roser Porta, *Notes d'un estudiant que va morir boig* (1933), de Sebastià Juan Arbó.<sup>262</sup> Tot i les diferències, el monòleg final de la protagonista i la visualització del procés d'embogiment que el precedeix fan pensar molt (des del punt de vista tècnic i temàtic) en l'obra de l'ampostí. I és que en el període de preguerra es reformulen, de diferents maneres,

[...] els plantejaments metafísics i simbòlics que, en la novel·la modernista, havien fet dels personatges uns herois en lluita contra el medi o uns voluntaristes iniciats en aquest a través de l'autorealització o del messianisme. La reflexió sobre el lloc de l'home en el món o sobre la pròpia condició d'intel·lectual es resol, després de l'experiència de marginació viscuda, amb un discurs antiheroic que potencia bàsicament un tema: el de la destrucció del personatge a través de la seva experiència, del seu xoc amb el món. [...] Aquest corrent, format per autors consagrats que tornen a publicar, com Prudenci Bertrana, Joan Puig i Ferrer, Pere Coromines, Joan Santamaria, etc., i seguit per altres escriptors més joves, com Sebastià Juan Arbó, ofereix diverses variants de novel·lització de l'experiència i recull des de tècniques realistes i naturalistes fins a la influència de la novel·la psicològica russa, com és el cas de Puig i Ferrer.<sup>263</sup>

El tema de «la destrucció del personatge a través de la seva experiència» és justament l'epicentre de *Del que hom no pot fugir*, on s'articula des del psicologisme, amb l'interès preeminent per la representació del món interior, lligat al motiu de la passió amorosa il·legítima, concretat en la bogeria desintegradora que se'n deriva i filtrat per altres emmarcaments culturals. Si per la formalització, els procediments i la construcció general de la trama la novel·la s'inscriu en el gènere psicològic, per la temàtica, els components específics i les influències principals s'afilia al corrent de recuperació

---

<sup>262</sup> V. Porta 1997. L'estudiosa esmenta el vincle solament de passada, ja que l'estudi detallat de la relació intertextual ha de formar part de la seva tesi doctoral.

<sup>263</sup> Campillo 1983a: 20.

modernista. És clar que aquesta classificació, necessària per a la ubicació de Rodoreda i de la seva obra en el mapa de les lletres catalanes del moment, simplifica i redueix moltes coses que el text, paral·lelament, conté.

El fragment de l'anada a les Encantades, per exemple, il·lustra el desplegament constant de coneixements literarioculturals que l'escriptora duia a terme. A part de posar en joc la imatgeria finisecular i els elements que incorpora (el misteri, la llegenda, les dones d'aigua, etc.), es juga amb altres referents explícits, com *L'Odissea* i *Romeu i Julieta*. O implícits: si el fantasieig de la protagonista amb la visió d'ella mateixa morta, surant al riu, remet a l'Ofèlia de *Hamlet*, la recreació novel·lística que Pío Baroja féu de l'assassinat de Carles d'Espanya també hi és continguda. La referència a l'episodi històric i l'ús que en féu l'escriptor espanyol havia estat explicat per Rodoreda a «Coll de Nargó»:

Entre aquesta població i Organyà, un camí de carros s'ajunta a la carretera per mitjà d'un pont, famós, anomenat d'Espia o d'Espi, i des del qual, els carlins, després d'assassinar-lo, llençaren el cos del capitost Carles d'Espanya, que, recollit, després, fou enterrat en el fossar de Coll de Nargó el 7 de Novembre de l'any 1839, del qual lloc fou exhumat més endavant. Afirmació un xic dubtosa, puix que segons altres dades cal creure que la part principal que hi pren el pont d'Espia no és certa, i que Carles d'Espanya, el nom del qual va lligat amb el de Coll de Nargó, fou llençat al riu un bon xic més amunt del susdit pont.

Com a nota curiosa, cal fer esment que Pío Baroja, abans d'escriure la seva novel·la en dos volums, anomenats respectivament *La senda dolorosa* i *Humano enigma*, demanà en una lletra dirigida al secretari de Coll de Nargó, totes les dades que poguessin donar-li referents a Carles d'Espanya, les quals reproduí fidelment, encara que després la seva imaginació exuberant, de bon novel·lista, creà i creà, sense brida ni mesura, fent anar el cap de Carles d'Espanya, que abans d'enterrar tallà, no se sap qui, d'Herodes a Pilats.<sup>264</sup>

La intertextualitat —en una tendència molt contemporània compartida per les altres narradores—<sup>265</sup> és, de fet, un dels recursos principals de la producció rodorediana d'aquells anys, que hi recorre en graus diversos i de maneres variades. Pel que fa a la relació entre escrits de l'autora, *Del que hom no pot fugir* presenta una clara connexió amb «Coll de Nargó», l'article aparegut a *Clarisme*, en la construcció de l'espai. Les coincidències entre les dades aportades per la descripció novel·lística de la localització ficcional i les que proporciona el text periodístic sobre el municipi pirinenc n'evidencien

---

<sup>264</sup> Mercè Rodoreda, «Coll de Nargó», art. cit.

<sup>265</sup> V. II.2. Al marge dels exemples que ja s'han anotat en altres apartats, dues mostres cèlebres d'aquesta tendència són el poemari *The Waste Land*, de T. S. Eliot, i la novel·la més famosa de James Joyce, l'un i l'altra editats el 1922.

la superposició. Així, l'hostal on s'instal·la la narradora és a prop d'una població que es troba exactament «a 180 quilòmetres» de Barcelona (41), i que està situada damunt d'un turó a la dreta del qual hi ha un barranc; el llit d'aquest barranc el cobreix el riu Segre (53), on van a rentar les dones; a la vora hi ha les serres d'Albens i de Turbs (59),<sup>266</sup> el pont d'Espia (134) i la cova de les Encantades (57 i 106) —una informació que correspon exactament a la zona de Coll de Nargó, i que Rodoreda havia donat en la col·laboració homònima al setmanari.

L'article, de fet, contenia alguns paràgrafs calcats o molt similars a fragments que integrarien posteriorment la narració, com els que fan referència a la tristesa i al cansament de la gent, a la visió circumstancial de les cases com un pessebre, a la ubicació dels estables, a la transformació del lloc per l'efecte dels camions, a l'estampa de les dones rentant al riu, etc. En són una bona mostra la distància quilomètrica i l'emplaçament de la població: «A 180 quilòmetres de Barcelona, a 77 de Calaf i a 33 de la Seu, es dreça, acimbellat dalt d'un pujol, el poblet, d'un miler escàs d'habitants, Coll de Nargó».<sup>267</sup> I també la descripció sumària del poble i la imatge dels balcons:

És un poblet pobre, dintre una vall circumdada de muntanyes. [...]

I els balcons de fusta corcada per tants d'anys i per tantes de torbonades desafiades valentament, els balcons que coneixen el camí que fan els llamps, que no s'esparden amb el retruc dels trons, i que s'admiren de tornar a veure les muntanyes quan la boira se'n va, es guarneixen amb el groc esclatant dels penjolls de panotxes, arracades vistoses que llueixen presumits; els marcs de les finestres són pintats, per la fadrina o mestressa que es glorieja d'ésser endreçada com cal, d'un blau esblaimat que encara ennegreix més, contrastant-hi, les façanes de pedra que ja no poden ésser més brunes.<sup>268</sup>

Les cases del poble s'aguanten per miracle. Negres, amb teules de pissarra, amb balcons de fusta que cauen, guarnits de panotxes de gra lluent [...]. És pobre aquest poble; pobre, miserios. (52)

A part de la possibilitat que la simultaneïtat de redacció presidís els dos textos («Coll de Nargó» fou publicat l'1 de novembre de 1933 i el llibre es va editar la primavera de 1934), l'aprofitament del coneixement d'una localitat per a la configuració espacial de la novel·la apunta directament a la voluntat de versemblança, pel que fa tant a

<sup>266</sup> Aquestes són les formes dels topònims en la novel·la, però es tracta de les serres d'Aubenç i de Turp, que es troben a banda i banda del que avui és l'embassament d'Oliana. També s'esmenta, en un altre moment, la muntanya d'Albens (109).

<sup>267</sup> Mercè Rodoreda, art. cit.; la cursiva és meua.

<sup>268</sup> *Ibid.*

l'articulació literària general com a l'efecte subsegüent de la identificació geogràfica per part del públic. En aquest cas, doncs, la relació intertextual tenia a veure sobretot amb la recerca de veracitat narrativa, que afectava tant l'intent de recreació del procés psicològic com l'entramat on se situava.<sup>269</sup>

En una altra direcció relacional, diferents textos d'altres autors tenen una presència significativa en la narració, farcida de referències literarioculturals. Al costat d'esments puntuals com els de l'obra d'Homer o de Tolstoi,<sup>270</sup> s'inclouen els versos «cinc cèntims de rosada per al record» i «caixes i bolics, els meus destenyiments i fracassos de meravella» (113); o Cèsar emmarca el seu discurs misogin en el passatge bíblic d'Adam i Eva al paradís, filtrat per una recreació contística (101-105). Amb un pes presencial superior, Shakespeare és un dels miralls explícits per a la reflexió amorosa; després de citar una obra de l'autor,<sup>271</sup> la protagonista es pregunta: «Per què ara m'agrada tant Shakespeare? Més que sempre, més que mai; potser pel fet de no creure'm feliç. Només la dissort et permet de trobar el ressò dels teus pensaments en les obres del gran poeta. La dolça Crèssida... la temorega Tisbe... la reina Dido... que bella és la nit d'aquesta muntanya!...!» (70).

Aquest aspecte, a part d'evidenciar unes lectures concretes i la necessitat d'autoafirmació de Rodoreda (delatada pel desplegament sovint innecessari de coneixements), posa novament de manifest la vinculació oberta a la tradició, és a dir, la consciència d'escriure no pas en el buit, sinó des de la literatura, i la voluntat de fer-ho evident. Les obres preexistents, més o menys contemporànies o allunyades en el temps,

---

<sup>269</sup> L'ambientació rural de l'obra connecta, a més, amb la de *Sóc una dona honrada?*. Barcelona, l'altre espai (molt secundari), també hi era present indirectament, a través de la figura del passant, però ara prenia una mica més de relleu. Subjecte a una versemblança constructiva similar a la de l'entorn muntanyenc, en especial amb la visió de l'Ateneu des del balcó del pis de la protagonista, havia d'esdevenir el marc físic principal en *Un dia de la vida d'un home* i, especialment, en *Aloma*, cosa que va suposar un canvi rellevant (v. III.4.4).

<sup>270</sup> A propòsit del contrast entre la vida dels homes i la de les dones que observa, la narradora declara el següent: «Elles no poden nedar al riu; dintre de la llar, com les cossagues de Tolstoi, són mestresses i senyores; però, fora d'ella, tots els privilegis estan reservats als homes, que són els qui frueixen, dintre l'avorriment, de més distraccions» (38).

<sup>271</sup> El fragment reproduït en el text, procedent de l'escena amb la qual s'obre el cinquè acte d'*El mercader de Venècia* (el diàleg entre Jessica, filla de Shylock, i Leonardo), és aquest: «Suau brilla la lluna! Sens dubte en una nit com aquesta, quan l'aire alenava entre les fulles dels arbres, l'amant Troilo escalà les muralles de Troia, i la seva ànima volà devers les tendes gregues on, en aquella hora, reposava Crèssida. / I en una altra nit com aquesta, Tisbe, temorega, caminava damunt l'herbei xop de rosada, i, en veure l'ombra del lleó, s'esporguï. / I en una nit com aquesta, la reina Dido, amb una vara de sàlzer a la mà, baixà prop la mar, i cridà, vers Cartago, el fugitiu Eneas» (69-79).

tant li fa, forneixen un dels suports principals a la producció rodorediana de preguerra, que es va voler inscrita en una experiència a la qual contribuïa però, sobretot, devia la seva mateixa existència. I és que l'art en general, la literatura particularment i, en especial, la novel·la (per les seves característiques i atesa l'opció creativa de l'autora) proporcionen, com van assenyalar diverses veus en les reflexions teòriques i crítiques fruit de la discussió sobre el fet novel·lístic, una representació coherent, articulada, diversa i variada de tot allò que, a la vida, sovint resulta difícil de copsar, de racionalitzar i de comprendre;<sup>272</sup> una experiència, per tant, molt concreta, amb la mateixa entitat d'allò que perseguia Rodoreda.

L'amor n'és el cas més clar. Quan l'escriptora en va parlar a *Polèmica* a propòsit dels interrogants plantejats per Dalmau, declarava que «és una de les moltes coses impossibles de definir» (51) i s'adreçava directament a la tradició literària i artística: a la mitologia grega, a *Faust*, de Goethe, a les representacions pictòriques de Cupido i, per damunt de tot, a l'obra shakespeariana (*Antoni i Cleopatra*, *Otel·lo*, *El rei Lear* i *Hamlet*). De la producció de l'autor anglès es deduïa, segons Rodoreda, «una mena de malvolença per a les grans passions que fan dels homes la seva millor joguina» (52). La convicció sobre la intangibilitat, la irracionalitat i la volubilitat del sentiment amorós recollia el rebuig de la seva identificació amb la passió estricta, destructiva i perniciosa:

Si l'amor mena a matar i a morir, i turmenta i et fa fer el ridícul, per què la gent corre al seu darrera adelerada? Si l'amor és un ésser adés infant, adés home, si primer duu buirac i després no sap on se'l deixa, si et fa enamorar i s'enamora, si és innocent i quan menys t'ho penses deixa la innocència on vol, com podem saber què és i com és? Ni sap què vol, ni sap què és, ni sap com és: i encara perdem el temps a definir-lo? (55)

La passió s'ha d'entendre, aquí, com l'amor de factura i arrel romàntica, l'impuls sentimental (i/o sexual, en les "versions" dels anys trenta) incontrolable, causant de la pèrdua de la individualitat. Es tracta de la mateixa mena d'amor fals i melodramàtic que es parodiava a *Sóc una dona honrada?* o en l'article sobre la representació anual de *Don Juan Tenorio*. El refús d'aquesta modalitat de relació, característic de la narrativa femenina culta més representativa del psicologisme dels anys trenta (les narracions de Maria Teresa Vernet i *Teresa o la vida amorosa d'una dona*, de Carme Montoriol), que en el cas de Rodoreda, fins ara, havia vehiculat l'humor, trobava en *Del que hom no pot*

---

<sup>272</sup> V. Campillo 1998b: 332.

*fugir* una articulació diferent, sense final feliç (en una prefiguració d'*Aloma*), mitjançant la representació dels efectes de la seva naturalesa destructora (sintetitzada en l'associació amb la malaltia a través de la cita inicial de Goethe): la demència de Cinta, la seva mort a mans del marxant de bestiar, la maledicció de les Encantades i, molt especialment, l'embogiment de la narradora. En aquest sentit, són significatius l'esforç de la protagonista per controlar les seves emocions quan l'amant la va a veure al poble i la manera com es verbalitza:

—El nostre amor és sincer. Ets la dona que estimo i respecto sense legalitzacions que m'hi obliguin. Perquè ets única... No; no somriguis...; voldria saber el perquè d'aquest teu somriure, quan jo sé i em consta —perquè et conec molt i res teu, ni el gest més lleu no em passa inadvertit— que t'emociones pregonament.

—Per a no demostrar que m'emociono.

—I et sap greu de mostrar-te a mi tal com ets?

—Avui, ara, sí.

—Per què?

—Perquè no vull caure en cap emoció que meni al sentimentalisme. Seria pitjor.

I tot el meu esforç per a fugir no valdria.

—Ets única... (120)

Malgrat aquesta actitud voluntariosa de distanciament per evitar el sentimentalisme, la narradora deixa entreveure un cert plaer en l'adopció d'una posició de víctima, en la pàtina dramàtica conferida a la seva renúncia amorosa. El relat no resol adequadament la fusió d'aquests dos components, ni la seva intersecció amb la força de la passió que, en resultar impossible, fa embogir el personatge. L'autenticitat del sofriment i de l'opció per la renúncia es barregen amb una certa *pose* d'heroïna de novel·la —amb la idea de l'egoisme que rau al fons d'una decisió aparentment altruista i amb la seva conversió conscient en un acte tràgic, transcendent i teòricament admirable per la seva noblesa—. La complexitat de la concepció, l'encertada percepció de la quantitat d'aspectes que s'hi superposen, no cristal·litza en una expressió suggeridora i rica, sinó en un discurs simplificat que, en lloc de mostrar, "diu", i diu malament perquè erra en la selecció i en el to. Per exemple:

[...] He conegut l'amarguesa i la joia de veure'l, dos sentiments que fan més sublim el meu amor, que fan que adquireixi tanta de grandesa perquè els acompanya la infelicitat de saber que tot s'ha d'acabar, i que no mena enlloc, només a un abís, la lluita que vull sostenir. [...]

Tinc, jo, les meves raons, nobles, lleials, convencedores; tinc els meus motius per fer-lo tornar enrera: les meves temences, la meva intranquil·litat, l'horror al nom que es mereixen les dones que fan el que jo faig, i podria, si tenia una voluntat fèrria que no posseeixo, i que si posseeixo és només quan no el veig, convèncer-lo;

però si en dir-li que se'n vagi li envolto el coll amb els braços, com pot ni com podrà fugir? És trist estimar i saber que no has d'estimar; és viure, morint. És trist de pensar que només aniràs endavant si no penses. És trist que hagi tornat, i ploro en pensar que se n'haurà d'anar... (107-108)

El resultat és una aproximació perillosa a la «literatura que, precisament, Rodoreda no volia fer».<sup>273</sup> L'escriptora estava buscant la manera de visibilitzar la psicologia —la interioritat de la protagonista, en aquest cas— sense caure en la moralina, la carrincloneria i la inautenticitat, però no se n'acabava de sortir; no encara. Tanmateix, havia començat a trobar recursos d'una gran utilitat per al futur èxit d'aquesta recerca, com la funcionalitat de les històries secundàries i el poder evocador dels elements de l'entorn.

El segon procediment ja era present a *Sóc una dona honrada?*, on se n'explicitaven els mecanismes amb una clara finalitat autoreflexiva;<sup>274</sup> a *Del que hom no pot fugir*, reapareixia amb una exposició més atenuada de la seva dinàmica, menys evident però igualment inclosa, i permetia introduir tant episodis concrets del passat de la protagonista com algun episodi complementari. Aquest és el cas del relat de la mort del fill de l'hostalera a dinou anys (163-166), evocada per la presència d'una aranya. En el fragment que segueix a la mort de Cinta, la narradora pren consciència del fet d'haver estat un mes al llit; el seu estat febril, el descans que recomana el metge, el repòs absolut que ella sent que regna al lloc (i la inevitable associació del mot *repòs* amb el descans definitiu), la relació reflexiva entre la malaltia i la mort, el pensament sobre morir jove i l'aparició de l'insecte preparen la introducció de la història del noi i incorporen una sèrie d'elements que hi tenen un paral·lel detectable:

He estat malalta; fins ara no ho he sabut. [...]

M'han dit que he tingut febre, que he desvariejat, que estic molt feble, que gairebé no tinc pols, i que el metge diu que em cal molt de repòs. Més encara? Més repòs que el que regna en aquesta terra? [...]

Que bé que estic al llit... no moure-se'n mai, i sentir-se feble... acostar-se de mica en mica a la mort. Si ara venia li obriria els braços... morir-se ben jove, morir-me ara...

No fa gaire que han matat una aranya. L'ha matada la mestressa; jo li ho he demanat. —Mateu-la que em fa por!— Ha anat a cercar l'escombra. L'aranya romania quieta, arrapada a la biga; era grossa i terrible, tenia les potes llargues arrapades a les escletxes de la fusta que els anys han esberlada; al cop d'escombra, ha caigut a terra; una pota ha volat, trencada, i ha baixat fent tomballons,

<sup>273</sup> *Ibid.*: 327.

<sup>274</sup> Ho il·lustra, entre altres, l'entrada de Teresa a l'església, amb l'aparició del record de la primera comunió i la consideració subsegüent del personatge (v. III.2.1).

giravoltant com aquelles llavors dels arbres que les criatures llencen amb fúria enlaire i davallen giravoltant com una hèlice d'aeroplà. —Mira la maleïda com corre amb la pota trencada! Ja t'atraparé, no corri's tant... —I l'escombra, punxent, venjativa, sàdica, s'ha aixecat enlaire per a caure fermament contra el recó on l'aranya, segura, s'havia refugiat. Ha quedat trinxada; les potes disperses, el cos, com una pellerina, semblava panteixós... L'escombra venjativa ha romàs quieta; la mestressa, satisfeta, ha respirat amplament. —La maleïda, com s'amagava... Duen desgràcia les aranyotes, quan surten als matins. Jo sempre ho he reparat; sempre que al matí n'he vista una, malastruga segura. La darrera que vaig veure, el noi se'm va morir... — La dona calla, mentre dura el record del noi, que, en plena joventut, la mort s'endugué. (160-162)

L'enllitament del xicot a causa d'un mal de cap, la febre subsegüent i el procés fins al traspàs havien estat precedits per la visió d'una aranya; ara, una altra en suscitava explícitament el record —«el record de la mort del fill que decretà l'aranya» (166)— per prefigurar la desgràcia de la protagonista, la qual, després de la malaltia i de la temperatura simptomàtica, mor mentalment (i s'insinua que també físicament, mitjançant la referència al suïcidi), en plena joventut; igual que el noi. L'insecte, així, anuncia la tragèdia en tots dos casos; que es tracti precisament d'un aràcnid, a banda d'altres connotacions simbòliques possibles, pot remetre a l'estroncament del fil de la vida, del destí, que, segons la mitologia, teixeixen les Parques. A més, aquesta secció queda emmarcada entre l'assassinat de Cinta i l'episodi del naixement i la mort del nen a la casa veïna, amb la qual cosa la terra on regna el repòs adquireix, al mateix temps, una dimensió metafòrica en aquest sentit.<sup>275</sup>

Gràcies a tots aquests mecanismes i a l'articulació narrativa de la història en què van derivar, Mercè Rodoreda aconseguia, almenys en un cert grau, que la ideologia no s'imposés a l'estètica, contràriament al cas d'altres narradores contemporànies. Malgrat totes les falles del resultat que s'arribin a convenir, i com ja ocorria a *Sóc una dona honrada?*, allò que preval a *Del que hom no pot fugir* és l'intent de bastir una ficció autònoma i creïble com a tal. El tractament de l'adulteri, que, com assenyalava Agustí Esclasans, tornava a ser el tema central (per bé que el relat n'inclouïa d'altres), ho evidència. A part de la sòlida tradició literària precedent, la recurrència d'aquest eix argumental tenia una estreta relació amb la naturalesa genèrica del llibre i amb el context en què es va produir. Més que per una preocupació ètica (cosa que no n'elimina

---

<sup>275</sup> Si es pogués comprovar d'alguna manera que Rodoreda coneixia, ni que fos indirectament, el cèlebre monòleg *La infanticida*, de Víctor Català (que encara no s'havia editat ni representat), el fet que la mort de la criatura a mans de la seva mare hi tingués un precedent literari refermaria aquesta dimensió i afegiria un element més al deute rodoredià amb l'obra de l'escriptora de l'Escala.



necessàriament la presència) o per l'atenció envers un cas concret, la reaparició del motiu s'explica per les seves possibilitats literàries: com a mínim, i a grans trets, el desplegament del món interior dels personatges, el plantejament de determinats temes, la inclusió de l'aspecte social i el blasme d'un determinat tipus de literatura. L'opció temàtica s'emmarcava en el panorama cultural específic del predomini del psicologisme, lligat a l'interès per unes certes qüestions i situacions, les quals vehiculaven alhora la representació dels canvis que, amb la modernitat, estava experimentant la societat.<sup>276</sup>

Tot i que la novel·la exposa el conflicte moral entre el sentiment individual i la norma establerta, i que hi ha una certa càrrega social en l'articulació dels caràcters i de les seves històries, l'èmfasi recau, sobretot, en les sensacions i reaccions de la protagonista davant del seu amor —igual que en «Una nit...» allò que concentrava el nucli de la narració no era la relació de la mare amb un amic de la família o la misèria vital de la prostituta, sinó l'efecte emocional (autèntic element coral del relat) del coneixement del fet i del contacte amb la noia en el personatge principal—. Els problemes de representació, de construcció literària, que presentava el conte no desapareixien, a pesar de la millora, en el marc novel·lístic, on van revertir en uns defectes similars. N'és un bon exemple la reflexió posterior a la decisió de la narradora de no tornar a Barcelona, tancada amb el següent fragment:

[...] No hi ha res tan difícil com voler-nos explicar el per què de les nostres accions. Hom obra empès sempre pel que creu que és fer *bé*, i jo no he sabut recular fins que m'he adonat que feia *mal*. I em quedo. Romandré aquí perquè em sembla que faig *bé*; contenta de pensar, que si podia saber-ho, algú m'ho agrairia. (78; les cursives són originals)

La variació temàtica respecte de *Sóc una dona honrada?* consisteix, aquí, en la posició de la protagonista en el triangle i en el grau de desenvolupament de la relació. Es tracta de l'altra dona en la vida d'un home casat (no pas de l'esposa potencialment infidel), i d'una història amb consumació més que segura (del plantejament virtual de l'adulteri es passa a la seva materialització dilatada). Significativament, el relat s'inicia just en el punt en què la narradora decideix posar fi a la relació després d'anys de viure-hi immersa, i la raó del canvi cal cercar-la no tant en el rerefons moral com en la possibilitat de ficcionalitzar el procés psicològic subsegüent.

---

<sup>276</sup> V. III.4.4 per a una consideració més detallada d'aquest aspecte.

Contràriament a Teresa, el caràcter central és una noia relativament jove; tanmateix, les lectures sentimentals li han estimulat igualment la imaginació i, com el personatge de 1932, s'aboca a l'intent de viure una "novel·la" a causa de la grisor de la seva existència. Però la realitat, ben diferent del món dels amors literaris ideals, s'acaba imposant. Així, amb motiu de l'anada al cafè en companyia del seu amant, quan aquest la va a veure al poble, el personatge repensa la seva vida de tota una altra manera:

[...] Tampoc no està bé que em queixi de tot. Però em sembla que vaig conèixer les emocions a una hora massa matinera, excessivament engrandides a través d'una imaginació que m'esfereix d'haver tingut, i més, encara, de no tenir. He viscut de mentides i en la soledat del meu desencís d'avui no puc deixar d'evocar les belles mentides, veritat passada, veritat que foren dels meus catorze anys... [...] M'he perdut i no podré retrobar-lo, l'espectacle màgic del coet que ratlla el cel... i, encara, una colla d'afectes que no podré aconseguir... Com he perdut, ensems, que les meves faltes em fossin perdonades amb aquella gran benvolença que la gent tota empra seduïda per qui té pocs anys. I he caigut on no hauria hagut de caure, empena per totes les coses de les quals no he sabut fugir. (112-113)

El pas del temps implica per a ella, en efecte, la progressiva presa de consciència de la situació, explícita en el relat —«Els anys m'han fet tornar més conscient i el que veia natural ara m'esgarrifa» (48)—, i el mot que sent que la qualifica, en la mesura que ja no és una adolescent ingènua, se li converteix en una llosa. Un dels diàlegs que manté amb l'home que estima fa diàfana la seva posició:

— [...] Hi ha tanta d'honradesa en el meu sentiment per a tu que res no em remordeix... estima'm com abans, com quan eres una criatura i el teu amor no era ple de recels i de turments inútils.

— Però si és perquè no sóc criatura que no puc estimar-te...

— No vols comprendre la raó?

— Quina raó pot encloure el mot "amant"? no m'agrada aquesta paraula: em fa mal a mi mateixa d'haver de dir-me que no sóc, a despit de tot el que tu puguis objectar, res més que la teva amant. La dona que et fa d'amistançada, més o menys decent, més o menys noble, però amistançada... i prou!

— I per una paraula desfàs el teu viure?

— Per tots els pensaments que l'acompanyen. (121-122)

El poder que tenen les paraules com a configuradores de la realitat, segons es desprèn d'aquest fragment (una qüestió essencial a *Sóc una dona honrada?*), resorgeix en altres moments de l'obra; per exemple, quan ell li diu que ha de marxar (143: «jo voldria que, sense demanar-ho, no digués "he d'anar-me'n"; que aquestes paraules no existissin, que cap motiu poderós no les fes dir») o després de la mort de Cinta (157: «La Cinta és morta. Aquests mots ho acaben tot»). La novel·la, en darrer terme, configura la possibilitat exclusiva de l'existència de la protagonista: la seva pròpia narració en

construeix la història des de la selecció de l'episodi que n'és fonamental (l'amor amb el soci del seu pare) i representa en si mateixa el procés d'enfolliment en què aquesta passió deriva. Perquè tot i esgarrifar-se del fet de ser l'amant d'un home casat i decidir trencar la relació, no pot fugir del que sent; l'acatament del que és socialment recomanat no significa la resolució immediata del problema i, per tant, no la salva. Al contrari: l'aboca definitivament a la mort en vida. Per això no pot haver-hi final feliç, a diferència del que sol ocórrer en les novel·les d'autora coetànies.

En la construcció de la fase terminal d'aquest procés, i com havia fet anteriorment en «Glossa als mots bel·licistes d'una poetessa», Mercè Rodoreda va recórrer a un discurs deutor de l'experiència de les avantguardes, en especial amb relació a la naturalesa onírica de les imatges. Els insectes, els membres mutilats, la confusió de realitat i llegenda, la magnificació d'elements físics i d'animals, l'animació d'objectes, les rialles folles, els crims, les ferides i el desig sexual s'acumulen en les onze pàgines finals, les quals concentren, dins de la barreja inconnexa que la narradora en fa des de la demència, la majoria dels personatges i dels motius que havien anat apareixent en el relat. D'un gran efecte visual, les mosques que botzinen a milers sobre el cadàver de Cinta, les aranyes que s'enfilen al matalàs de la protagonista, els ulls buidats, els ganivets, les mans que volen per una estança, la sang roja o negra que regalima, els éssers de fauna que besen el cap decapitat de Carles d'Espanya, etc., configuren la por irracional, el deliri irreversible i la intuïció del suïcidi en el monòleg que clou la novel·la, del qual val la pena citar, si més no, el darrer fragment:

[...] Sóc amiga de la Cinta. Sempre li seré amiga. Sempre... Per què ha vingut la Roser? Per què vaig estar tan malalta? Està contenta la gent. Balla. Tots ballen. El nen em mira. La Cinta el duu a coll... el cap li branda... si es trencava... Es podria trencar només torçant-lo una mica, com aquell ocell que la Cinta va... Què va fer la Maria? No canten. Per què no cantes? Li van estripar la boca. Els ferros la hi van garfir. Ell no volia néixer. El van fer néixer per força. Per què per força? La mare el va matar. Ofega't! perquè no tinguis gana. Menja't els bous: són rossos. Què fas sota el meu llit, gat? No ploris... Ja no ploro. No estiguis trista; i, aleshores, jo reia. Mai més no el podré besar? Ves-te'n, que la teva dona t'espera.

Demà em mataré. Jo vull viure... Tindrè a prop la Cinta i el nen amb la boca esquincada. Em... demà em mataré. Demà. Serà només per riure. La gent s'espantarà. Tots creuran que m'he mort. Serà bonic d'enganyar... què farà, el gat? Es creuran que sóc morta, i jo, cada nit, com les dones d'aigua, em passejaré per damunt del riu... L'aigua em farà... què? Sí; l'aigua... sents l'aigua com em crida, gat? No em miris... Tinc por... por... por... por... de tu, de la muntanya que s'apropa... em vol colgar... Tinc por!!!... (195)

*Del que hom no pot fugir* privilegiava, en qualitat de novel·la psicològica, la representació del món interior de la protagonista en la seva evolució cap a la bogeria. El tractament de l'adulteri s'hi intentava desenvolupar lliure de judici moral, per bé que sense obliterar les pressions educatives i culturals, molt especialment les relatives a la dona.<sup>277</sup> El component específic de crítica social que l'obra conté, no per això menys consistent o rellevant, se circumscriu a les condicions de vida femenines (a partir de les diferències existents entre homes i dones) i a certes actituds vitals, fruit de constriccions i plantejaments arbitraris i caducs, tanmateix determinants de l'existència de les nenes, les noies i les adultes.

La consciència de gènere implícita en aquest aspecte, però, era canalitzada sobretot a partir d'uns interessos literaris i culturals més generals. No es proposaven ni models a seguir ni alternatives: la narració s'imposava al didactisme i, per tant, la novel·la s'anteposava a la societat; la literatura, a la ideologia. Per aquest motiu, entre altres coses, el títol següent de Mercè Rodoreda va reprendre el tema de la infidelitat amb variacions significatives: el protagonisme masculí i l'edat del caràcter central. A *Un dia de la vida d'un home*, un home que es trobava a la frontera entre la maduresa i la vellesa havia d'abocar-se a un amor il·lícit, esperonat per la lectura de novel·les sentimentals, en l'intent de superar la grisor de la seva existència (un intent paral·lel al de la Teresa de *Sóc una dona honrada?* i al de la narradora de *Del que hom no pot fugir*). L'humor i la caricatura, en aquest cas, van decantar la balança en una direcció que tancava una primera subetapa de provatures en la producció rodorediana de preguerra —la de la literaturització de l'adulteri des de les consignes de la modernitat—, alhora que en refermava una de les línies: el distanciament autoreflexiu de la ficció. En el segon llibre de 1934, la via de la paròdia seria potenciada per Rodoreda en benefici tant de la pròpia creació com de l'entreteniment i de la rialla i, en darrer terme, de la normalitat de la cultura catalana.

---

<sup>277</sup> La meua percepció inconscient de la dimensió social que, per bé que en graus i de maneres diferents, exposen les produccions novel·lístiques de Mercè Rodoreda fou verbalitzada per Jordi Font (a qui en dec, per tant, la formalització) en una conversa sobre l'escriptora.