

MARIA DOLORS ORRIOLS O LA REVOLTA INTERIOR¹

MONTSERRAT BACARDÍ
Universitat Autònoma de Barcelona
Montserrat.Bacardi@uab.cat

Maria Dolors Orriols or the inner revolt

Del 1949 al 1992 Maria Dolors Orriols i Monset (Vic, 1914 - Barcelona, 2008) va publicar set novel·les i dos reculls de contes. Ja en el nou segle, va donar a conèixer el llibre de records *Escampar la boira* (2003). Inscrita en la primera generació de novel·listes de postguerra, va col·laborar a la premsa, va traduir, va dedicar-se professionalment al món de l'art i va escriure i reescriure les obres esmentades i altres que romanen inèdites. Tot i haver comptat amb valedors de pes, les seves novel·les i narracions —ara exhaurides o descatalogades— han merescut escassa atenció crítica. En proposem, aquí, una (re)lectura.

Paraules clau: Maria Dolors Orriols, literatura catalana contemporània, novel·la de postguerra.

From 1949 to 1992 Maria Dolors Orriols i Monset (Vic, 1914 - Barcelona, 2008) published seven novels and two collections of short stories. Come the new century and she published her memoirs 'Escampar la boira' (2003). She was a member of the first generation of post-war novelists and as well as her press writing she translated, was professionally involved in the art world and wrote and re-wrote the abovementioned works alongside other that remain unpublished. Despite having staunch supporters, her novels and narratives —now either out of stock or discontinued— have attracted little critical interest. Here, we propose a (re)reading of them.

Keywords: Maria Dolors Orriols, contemporary Catalan literature, post-war novel.

Data de recepció: 24/11/2017. Data d'acceptació: 23/3/2018.

1. Sota censura

Cavalcades (1949), el primer llibre de Maria Dolors Orriols, va sortir a la prestigiosa —i agosarada— Col·lecció Literària Aymà. Abans hi havien aparegut, per ordre, obres d'escriptors tan reconeguts com Narcís Oller, Josep M. de Sagarra, Maurici Serrahima, Salvador Espriu, Emili Vilanova, Josep Pous i Pagès i Víctor Català. Aquell mateix any el recull de contes d'Orriols havia guanyat el premi Concepció Rabell dels Jocs Florals de la Llengua Catalana a l'exili, celebrats a Montevideo: «per mantenir el caliu i les esperances de tots plegats, convenia participar-hi» (Orriols, 2003: 89). En primera instància, la censura franquista el va vetar amb un «Suspendido» rotund (Gallofré, 1991: 323), però va ser reconsiderat gràcies a coneixences familiars: «Conseguí un pequeño enchufe en la censura de Madrid. Juan Beneyto, que trabajaba en el Ministerio de Información, era amigo íntimo de la familia de mi marido» (Piñol, 1997: 47).

1. Aquest article s'inscriu en el Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània (GETCC) (2017, SGR 1155), reconegut per l'Agència de Gestió i Ajuts Universitaris de la Generalitat de Catalunya, i en el projecte «La traducció catalana contemporània: censura y políticas editoriales, género e ideología (1939-2000)» (FFI2014-52989-C2-1-P), finançat pel Ministerio de Economía y Competitividad.

Cavalcades aplega set narracions que tenen en comú el protagonisme dels cavalls. En la línia dels bestiars medievals i moderns, que seguien la tradició de la falla, aquí una sola espècie pren la paraula i és el centre de l'acció. El suposat caràcter exemplar de les ensenyances dels animals queda en un segon pla, vague i desdibuixat. Emergeix, com en tota l'obra d'Orriols, la «narrativitat» pura, la força i l'empenta del relat, la vigoria i el nervi de l'estil, la claredat i la ufanor del llenguatge, que transporta el lector al món creat per l'autora, per més «increïble» que sembli, com és el cas de *Cavalcades*. Per això, Miquel Dolç el considerava «un libro sorprendente», atès el «contraste planteado entre la vigorosa plasticidad de *Cavalcades* y el temperamento femenino del autor» (Dolç, 1949). Apreciats per Orriols d'ençà que passava els estius de la infantesa a la vall de Ribes, els cavalls aquí es comporten pràcticament com les persones: senten, pensen i expressen si fa no fa igual. En realitat, es produeix una transposició clara, posada de manifest per la mateixa escriptora en la breu presentació del llibre: «Tot plegat no pretén descobrir ni resoldre res; només esplaïar-se amb l'espectacle dels homes de cada dia, vistos a través dels cavalls, en una renglera de visions humanes convertides en cavalcades» (Orriols, 1949: 11). Alguns motius es repeteixen: l'egoisme, la injustícia, la crueltat, la tirania, l'embruix del perill, l'amor no correspost o, per damunt de tot, l'anhel de llibertat, que amara les històries de dalt a baix.

De totes, en sobresurt «No hi ha res a fer» (traduïda al portuguès per Manuel de Seabra i inclosa en l'antologia *Os melhores contos catalães*, del 1954, confeccionada per Antoni Ribera). Retrata la vida d'un cavall, Galant, des que és jovenet i viu en la pau de les prades frondoses fins que mor en una plaça per les investides d'un toro. La davallada cap a la ignomínia forçada comença el mateix dia que el propietari el ven a la fira de la vila, convençut que, poc robust com és físicament, mai no en farà res de bo. A partir d'aquell moment Galant perd el nom i n'adopta molts altres, tants com amos. Els canvis se succeeixen sense treva: les garrofes disminueixen, un dia es troba ensellat amb un genet muntat damunt seu, l'endemà el fan córrer fins a l'extenuació, un altre dia l'enganxen a un cotxe de lloguer que ha d'arrossegar nit i dia, fins que un altre dia entra en una plaça de toros.

Aquesta munió d'adversitats no malmeten l'esperit innocent i bondadós del cavall, que mai no perd la il·lusió de viure i de descobrir els prodigis de cada nou dia, que es manté lliure malgrat els continus esclavatges. Ho sabem, els lectors, perquè el conte adopta el seu punt de vista: la mirada ingènua, sense malícia, de Galant. Tot és narrat tal com ell ho veu, la qual cosa posa en relleu l'esquifidesa humana. El contrast entre un món i un altre, tan equilibrat, fa que «No hi ha res a fer» excel·leixi per la corprenedora barreja de bestialitat —humana— i tendresa —animal.

* * *

Retorn a la vall va aparèixer el 1950 sota el segell de la impremta barcelonina Juris —la qual, vinculada a Estat Català, no va publicar cap altre llibre (Samsó, 1995: II, 281)—, en una presentació acurada, gairebé luxosa pels estàndards de la crua postguerra: sobrecoberta, tapa dura, paper gruixut, marges amplis, dibuixos del pintor i il·lustrador Joan Palet... Havia optat a la segona convocatòria del premi



El matrimoni Maria Dolors Orriols i Antoni Lloret amb el fill, Antoni, vers el 1940.

Joanot Martorell, el 1948, que es va endur Maria Aurèlia Capmany per *El cel no és transparent* (obra editada el 1963, amb el títol *La pluja als vidres*). *Retorn a la vall* va arribar, amb *Agràs* de Josep Ferrer i Coll, fins a la darrera votació, competint amb novel·les de Josep Miracle, Manuel de Pedrolo o Rafael Tasis. L'any anterior Cèlia Suñol havia obtingut el premi amb *Primera part* (1948). Capmany, Orriols i Suñol formen l'esquifida nòmina de novel·listes que van fer les primeres armes als anys quaranta, els «anys deserts» (Triadú, 1982: 16), en «una situació de semiclandestinitat» (Real, 2005, 75). Des de la revista *Ariel* no s'estaven de remarcar el «brillant èxit femení» («El premi», 1948: 20) del guardó i de la represa del gènere. Com *Cavalcades*, *Retorn a la vall* havia passat per la censura amb una indulgència desacostumada: «Novela de finos sentimientos femeninos ante el contraste de la vida campestre y de la ciudad, alrededor de sus dos maridos; de delicadeza moral. Nada censurable» (Gallofré, 1991: 333).

La primera novel·la d'Orriols és una novel·la d'iniciació, de formació, d'entrenament emocional. Narra els anys d'aprenentatge de la protagonista, Adelin, des de la infantesa a la vall, on el seu pare s'havia instal·lat a fer de metge, fins al retorn, passada l'adolescència i la joventut, després de cinc anys de ser-ne fora. Dos personatges, principalment, l'acompanyen en aquest viatge: Alfred, amic i mestre, i Georges, amant i marit (els presumptes «dos maridos» de l'informe de censura).

Dividida en quatre parts, les tres primeres relaten la vida a la vall i la darrera, els cinc anys d'itinerància per diversos indrets d'Europa: dos mons pràcticament contraposats, com ho són els caràcters d'Alfred i Georges. A muntanya, Adelin, una mica consentida pel pare, duu una existència mig salvatgina, sense anar a escola, en contacte permanent amb la natura, amb els habitants dels encontorns i, progressivament, amb els llibres. L'acció d'aquests anys es focalitza en les transformacions de la relació d'Adelin i d'Alfred. Ocupen l'última part els cinc anys d'existència urbana i refinada que dura el matrimoni amb Georges. La quotidianitat, a la vall, la marquen les estacions —el fred o la calor, la pluja o el sol—, absents en el ritme ciutadà, regit pels actes humans vagatius —els concerts, les visites o les festes.

Adelin es manifesta, al llarg dels anys, vital, sensible, curiosa, imaginativa, impulsiva, ingènua, lleial i, per damunt les adversitats, decidida a ser feliç. Sempre de bona fe, sovint conforma la realitat a la seva manera, segons els seus ideals o desigs. Tot amb tot, és força influenciable per la via de l'amor, fins a arribar a capteniments gairebé antagonics, com els que representen els dos protagonistes masculins. Adelin és, fins a un cert punt, la rauxa, encarada al seny d'Alfred. El passat d'ell, bastant més gran, és completament escamotejat: en començar la novel·la, es construeix una casa a la vall, però no se sap com hi ha arribat ni les raons que l'hi han dut, que s'intueixen embrollades. Aquesta omissió el converteix, ja d'entrada, en un personatge incitant i atractiu, el qual, a mesura que la trama avança, és dibuixat amb una certa idealització: fet una mica a la seva, en destaquen les virtuts, la bondat dels seus actes —i l'absència de defectes. La seva abnegació i noblesa són de pedra picada, de manera que es veu forçat a renunciar a Adelin perquè ella faci el seu camí. Entremig, és clar, s'hi interposa Georges, que arriba a la vall amb una colla de caçadors «forasters» i que de seguida sedueix Adelin, novella en amors i passions. Aviciat per la mare, és egoista, voluble,

conquistador, peresós, mentider..., un jove ben plantat i desimbolt que viu en una ciutat tan magnètica com París i que, amb quatre paraules, enlluerna Adelin.

Els altres personatges de la novel·la, inclosa la família de la protagonista, tenen un caràcter més aviat secundari. En desfilen una colla, tant de la vall com de la urbs, els quals, en un moment determinat, ocupen un lloc en la vida d'Adelin. La majoria de les amistats són masculines, conreades en els ambients de barrila i flirteig que Georges freqüenta, les quals deriven, per part d'ells, en enamoraments frustrats: l'aristòcrata Raimond du Manet, el doctor Lauriac, el violinista Henri Dravin... Cap d'ells —temptacions successives— no conquereix el cor d'Adelin, mentre el seu matrimoni s'ensorra. Amb més o menys consciència, no pot deixar de ser fidel a Alfred, com tampoc ell, pel poc que en sabem, no pot fer altrament.

La novel·la té una estructura rodona, cíclica: comença pel final, amb el retorn a la vall, desenvolupat en els cinc primers capítols, i acaba quan Adelin és al tren, de tornada, en ple esclat primaveral. Els fets, però, no són narrats linealment, sinó que es produeixen salts endavant, cap a l'existència fora de la vall, recurs que incrementa la intriga argumental: la casa d'Alfred duu a evocar la casa de París o un sopar xinès rural en recorda un altre d'urbà. Perquè tot és explicat en calent, en un moment de traspals, just quan Adelin ha abandonat París i s'ha establert novament a la vall, i mentre espera que Alfred hi arribi. Escriu per fer memòria, per escrutar el passat i per «ofrenar-li la veritat autèntica del meu retorn» (Orriols, 1950: 22), a l'estimat. Escriu, vaja, per amor, pel que ja ha viscut i pel que espera viure.

Els fets són relatats en primera persona, des de la perspectiva —i el filtre— d'Adelin, un dels encerts de la novel·la. Amb els seus ulls, veiem com canvia el seu entorn i ella mateixa, des d'una mirada infantil i innocent, passant per incomprendiments i arravataments adolescents, fins a la perspiciàcia i serenor de la maduresa. La mà d'Adelin condueix tothora el lector per un viatge inaugural. Tanmateix, sovint li permet sentir directament altres veus, per mitjà dels nombrosos diàlegs, que confereixen versemblança a la història, caracteritzen els personatges i, alhora, trenquen el ritme narratiu, l'alleugereixen i el «teatralitzen».

Pel que fa, precisament, al ritme, és més aviat calmós, pausat, entretingut a estones, davant fets que tindran una certa transcendència, tant si concerneixen el món exterior com el món interior dels dos protagonistes. A més, de vegades és interromput per reiteracions en forma de síntesis de l'acció immediata o dels sentiments que aquelles vivències han despertat; són digressions i explicacions potser innecessàries. En qualsevol cas, no desllueixen el tremp i la força narrativa que vertebrèn la novel·la, que fan que es llegeixi amb avidesa i fruïció sostingudes. Hi contribueixen, també, la riquesa del vocabulari i les estructures sintàctiques, basada en el repertori de la llengua «comuna» i «natural»: viva, clara, intensa i vigorosa.

Orriols crea una topografia de la vall — puigs, clotades, boscos, rius, camins... — coherent i creïble, per la qual transcorren els dies i els tràfecs dels personatges, que esdevé, indirectament, protagonista, en la mesura que és present arreu i tothora. En conseqüència, i com ocorre en altres novel·les cèlebres, l'escriptora crea tot un món, tancat i autònom, regit per les seves pròpies lleis, ben plausible i ben «real».

Val a dir que no va partir de zero, sinó que va inspirar-se en les estades que ella mateixa havia fet, de nena, a la vall de Ribes, amb tota la família. Sense qüestionar la independència de l'obra literària, és obvi que *Retorn a la vall* conté força elements argumentals que, més o menys reelaborats, coincideixen amb episodis de la vida de Maria Dolors Orriols: els orígens francesos d'una part de la família, la figura del pare donadós i comprensiu, la freda relació amb els germans, el caràcter arrauat del marit —Georges— o l'impuls vital d'Orriols —Adelin. Com conclouia la mateixa novel·lista, «era una història inventada i alhora certa» (Orriols, 2003: 80).

* * *

L'any següent, el 1951, va sortir a llum *Reflexos*, al Club de Divulgació Literària, efímera empresa fundada per Maria Dolors Orriols, que va publicar l'únic número de la revista *Aplec* (1952). Acuradament editat, el llibre incloïa dibuixos de Marcel Martí, pintor i escultor amic d'Orriols. Aquell mateix any havia passat sense entrebancs per les diligències de la censura (Gallofré, 1991: 481).

Novament, l'autora apostava pel conte, en un altre aplec de set. El títol de tots començava amb el substantiu «Reflexos...» i canviava el complement: «de l'amistat», «de llum», «d'esglai», «de l'art» (amb dues històries diferents), «de l'ànima» i «d'amor». El món que hi reflectia tenia similituds amb el de *Cavalcades*: d'una banda, pors, explotació, marginalitat i, de l'altra, il·lusions, honradesa, alliberament. Ara feia èmfasi en la importància del capteniment i els actes «reflexos», atès que «la vida no és altra cosa que un simple espill» (Orriols, 1951: 55): la «realitat» s'adiu a la projecció del jo, nosaltres l'afaiçonem, de manera que el que fem deixa un rastre i, inevitablement, té conseqüències. Totes les narracions es fonamenten en aquesta premissa —mig pagana, mig existencialista—, per més que desenrotllin trames prou diferents: el retrobament amb un amic quan ja és mort, la reaparició de l'angoixa soferta abans de viure amb la persona estimada, l'assumpció de la banalitat de l'existència d'un ric propietari rural, les preocupacions crematístiques de tres artistes la nit de Nadal, la descoberta de la incapacitat d'estimar d'una dona enamorada o la relativitat de l'amor fingit i de l'amor veraç.

La narració més extensa —i potser la més reeixida— és la darrera: «Reflexos... d'amor». Tres personatges projecten en els altres els seus afectes, gairebé en la mesura que ells els creen. Elvira, casada amb Carles, escriu una carta d'amor a Robert, amic de Carles. De fet, mentre escriu la carta, Elvira es confessa a ella mateixa que estima Robert. De la mateixa manera, Robert, en llegir-la, es confessa enamorat d'Elvira. Ella els veu ben diferentment: Carles és treballador, metòdic, impassible... Robert, que ha passat quatre anys als Estats Units, és l'home modern, elegant, simpàtic... Per una casualitat, Carles també llegeix la carta. Els dos amics acorden que lluitaran per l'amor d'Elvira. Robert li proposa d'anar-se'n de seguida a Dinamarca, atès que hi ha acceptat una nova feina. Passades hores d'insomni i desassossec, el matrimoni es retroba al llit. Al tren Robert s'adona que el seu viatge és una fugida i, per primera vegada a la vida, no s'enganya amb

subterfugis —d'orgull, de complaença, de vanitat...— i accepta que ha fracassat, que ha fet per manera de perdre Elvira.

El relat és dividit en sis parts, que corresponen a sis moments de la història. Les «transicions» s'elideixen, la qual cosa provoca que tot transcorri ràpidament. Hi contribueix un recurs narratiu de gran eficàcia: la carta és reproduïda tres vegades, amb els efectes, entremig, que fa a l'emissora i als dos receptors —l'un, accidental. Presenciem, doncs, tres perspectives distintes d'uns fets i uns sentiments que els concerneixen, tres visions d'una realitat fortuïta i canviant. Al capdavall, per sort o per desgràcia, «tots som el que aparentem ser, no el que voldríem ser» (Orriols, 1951: 55). Som deutors del «reflex» que irradiem.

2. En silenci

El riu i els inconscients duu la data de «Gener 1950 - maig 1953». Atesa la temàtica abordada, l'edició de la novel·la semblava més problemàtica, inviable sota la fèrula de la censura franquista, per més amistats que hi intercedissin: «vaig negar-me a publicar *només* el que deixés passar la censura, així que ja aleshores escrivia sense pensar a publicar...» (Simó, 1995: 44). No van prosperar els intents que sortís a la «Biblioteca A Tot Vent» de les Edicions Proa, desterrades a Perpinyà, ni a la col·lecció «La Fona» de les Edicions Catalanes de Mèxic, literàriament avalades per Agustí Bartra, amb qui Orriols va mantenir una intensa correspondència, convençut com estava de la vàlua de l'obra. Uns quants anys després, el 1959, va merèixer el premi extraordinari Ramon Turró en els Jocs Florals de la Llengua Catalana a l'exili, celebrats a París; el consistori era format per Josep Carner, André Chamson, Just Cabot, Ambrosi Carrion, Ventura Gassol, Pierre Vilar i Ramon Xuriguera. La distinció no li va servir perquè se li obrissin les portes de cap de les escasses editorials que subsistien en silenci. Va passar el temps i *El riu i els inconscients* no va aparèixer fins al 1990, a Columna, amb el suport de l'Ajuntament de Vic. Quaranta anys s'havien escolat d'ençà que Orriols va començar «una obra tan íntima i personal com no n'havia escrit cap» (Orriols, 2003: 125), instigada per «un desig de revolta interior» irreductible (Puntí, 1990).

Anava encapçalada per una dedicatòria: «Memòria i homenatge a una generació frustrada». I d'això es tractava, de retratar una generació que sortia de la infantesa als anys trenta, que va viure la guerra en edat de combatre i que després va haver de fer front a una postguerra devastadora i inacabable. Tres personatges l'encarnaven: els germans Miquel i Xandra i l'amic Jordi (i amant de Xandra). Els acompanyaven altres de la generació anterior: el matrimoni Roger i Anna Maria Mir, el metge Eduard Serra i el sacerdot Joan. Dos personatges de l'edat dels avis completaven el retaule: l'oncle carlista Felip i el rodamon bolxevic Dimas. Tots havien sofert les conseqüències de la guerra i tots, des d'un bàndol o altre, n'eren víctimes. *El riu i els inconscients* aborda el conflicte des de la rereguarda, des d'una Barcelona trasbalsada i anàrquica, i la postguerra, en la mateixa ciutat, des de la perspectiva dels vençuts «anònims», ciutadans poc significats que es queden al país i que sofreixen un daltabaix moral i social irreparable. *Incerta glòria* (1956), de Joan Sales, és una de les primeres novel·les catalanes que «fabula» la postguerra des d'aquesta mirada.

Es tracta, doncs, d'un relat coral que té com a rerefons uns fets transcendents, que condicionen l'avenir dels personatges i que, indirectament, són també protagonistes. Dividida en dues parts, respon a dos moments: el passat i el present. La primera s'articula per mitjà dels records de Xandra, en un viatge amb cotxe de Vic a Barcelona, que la porten des de l'adolescència fins al 1939, amb petits salts endavant, breus imatges de l'actualitat, tal com succeïa a *Retorn a la vall*. La segona part comença quan ja han passat cinc anys del final de la guerra i continua en una indefinició temporal molt eloqüent de la vastitud de la postguerra. Cada capítol d'aquesta part és dedicat bàsicament a l'evolució d'un personatge —Roger, Miquel, Anna Maria, Xandra i Eduard— i a la seva visió dels altres, fora del darrer, que se circumscriu a la narració d'un incident determinant. Així, la realitat, en el present, es construeix a partir dels diversos punts de vista dels protagonistes, en una mirada calidoscòpica.

De tota manera, la seva veu sempre està mediatitzada per la del narrador, omniscient i, de vegades, omnipresent, per tal com descriu, qualifica, opina, jutja... sense ambages. I, sobretot, la veu dels «inconscients» és contraposada a la del riu, que, antropomòrfic, «parla» tothora, abans i ara. Tipogràficament, la seva brama o el seu crit —en funció de les circumstàncies— es distingeix per l'ús de la cursiva. El riu, d'una banda, té vida pròpia i en presenciem el curs des del naixement, a les entranyes del Montseny, fins a l'extinció, en les aigües del Ter. De l'altra, el riu fa de mirall o ombra, de cor o eco, de «monodia o monòleg» (Orriols, 1990: 7) de les vicissituds dels «inconscients». A despit que, com diu la tradició, mai no és el mateix, encarna valors de permanència, estabilitat i fermesa, enfront la volatilitat dels actes humans. Un rierol tan modest com el Gurri simbolitza la unitat, el principi orgànic, el sentit de l'existència. Un panteisme granític i vivificant preval: fet i fet, Déu és el riu o, segons com es miri, el riu és Déu. Com l'home, segueix un camí (pre)determinat, en el qual la mort, inevitable i necessària, dona lloc a noves naixences.

Com ja va observar Agustí Bartra, *El riu i els inconscients* aconsegueix «una estremidora unitat de lírica i acció» (Orriols, 1990: 9). Si el lirisme prové, bàsicament, del protagonisme del riu, l'acció ens situa davant una novel·la «realista», de caràcter testimonial, i psicologista. Com a *Retorn a la vall*, Orriols aconsegueix crear una sèrie de caràcters ben definits, singulars i creïbles, que, si bé en part responen a prototips, manifesten contradiccions i canvis ben «humans». En la «Nota liminar» del 1990 la novel·lista feia constar obertament que s'havia inspirat en persones reals per caracteritzar alguns personatges de la ficció: Nicolau Lloret - Eduard Serra, Alexandre Riera - Roger Mir, Josep Planchart - Miquel Bofill (Orriols, 1990: 8). Aquestes afinitats corresponen als tres protagonistes masculins: algunes vivències professionals del marit, metge compromès amb la causa republicana, havien estat traspassades al metge Serra, inclosa l'experiència traumàtica de la presó tot just acabada la guerra (en canvi, no hi reflectia el temperament, força distint, pel que en sabem); l'amic Alexandre Riera, «antiquat» abans d'hora (Orriols, 2003: 113), va servir de model per a Roger, tan tancat en ell mateix que esdevé insensible al seu voltant; el patriota i militant d'Estat Català Josep Planchart, que va editar *Retorn a la vall* a l'editorial Juris «amb més sentiment altruista que comercial» (Orriols, 2003: 85), va instigar el perfil idealista i lluitador de Miquel, activista de la clandestinitat i, de retruc, antítesi del

seu germà gran, Josep, l'hereu, que durant la guerra fugí a Sant Sebastià i després torna amb les tropes «nacionals» (tal com va fer el germà gran de la novel·lista, Joan). Presumiblement, la Xandra de la primera part, a partir dels records de la qual coneixem el passat, té força similituds amb el tarannà juvenil de la mateixa Orriols: vitalisme, entusiasme, innocència, sensualisme... En la segona part, perd protagonisme a favor de la multiplicitat d'actors que l'envolten; el tràngol de la guerra l'ha canviada per sempre més: sense ideals i amb relacions purament interessades, és, malgrat ella mateixa, una germana i una mare absent, adusta i eixarreja.

El ritme del relat és ràpid, àgil, dominat per l'acció, pels fets «històrics», que marquen un compàs trepidant i que s'imposen per damunt de la voluntat dels personatges, els quals dialoguen sovint i, per tant, se'ns fan presents directament, sense la mediació del narrador. Com en els llibres anteriors, Orriols se serveix d'una «prosa límpida i ben girada, d'alè poètic» (Anglada, 1991), d'una llengua ufanosa i lleugera; de «tota» la llengua «comuna», transmesa «naturalment», al servei de la versemblança de la història.

En contrast amb la dels humans, la veu del riu és pausada, serena, greu, emfàtica, un punt lapidària, com si provingués d'una mena de més enllà de la veritat, de la divinitat. Expressada en frases breus i tallants, recorre a un estil més líric que el de la narració, decididament metafòric, en què s'encadenen imatges tan nítides com sorprenents.

* * *

Petjades sota l'aigua (1984) va aparèixer a l'efímera col·lecció «La Tralla», de l'editorial Eumo. N'era el tercer —i darrer— títol, després del *Dietari* de Francesc Rierola i del llibre de contes *Grills*, de Núria Albó. A la solapa s'hi anunciava, de publicació imminent, un recull d'*Escrits polítics i literaris* de Jaume Collell que mai no va sortir a la llum. Segons que Maria Dolors Orriols explicava a *Escampar la boira*, la novel·la havia estat escrita vint-i-cinc anys abans, el 1959, després d'una estada d'unes quantes setmanes al lloc dels fets, Sant Romà de Sau (a les Guàrdies), mentre s'hi construïa el pantà (inaugurat el 1962). Ja el coneixia de jove, quan hi acompanyava el pare a pescar, i hi tornava «sentint-m'hi com a casa» (Orriols, 2003: 122), abans que no desaparegués definitivament.

L'editor i poeta Josep Pedreira, que poc després va reeditar *Cavalcades* (1986), va encarregar-se d'escriure un «Proemi» per a *Petjades sota l'aigua*, datat el 3 de febrer del mateix 1984. Com l'autora, ell havia regressat a la vall per acarar el relat amb la realitat: després de tants anys i de tantes transformacions, «tot és igual com ho descriu la Maria D. Orriols»; n'havia captat l'essència i l'havia transmesa, de manera que «en pocs llibres, que jo hagi llegit, el paisatge esdevé tan abassegador i bell com en aquest, tan protagonista de vides i hisendes, tan autoritari» (Orriols, 1984: 8-9).

Certament, el paisatge en la novel·la no fa la funció de marc o d'embolcall, ni de teló de fons, sinó que hi ocupa un espai central, en coherència amb l'assumpte: la construcció d'un pantà i la desconstrucció d'un poble. L'argument gira al voltant

de l'experiència de Xavier Orfila, enginyer en cap de l'obra, que hi arriba quan ja és a les acaballes, fugint d'un passat penós, i hi roman al voltant d'un any, just abans de l'obertura de les portes. Ell mateix és qui, en primera persona, narra la història. El seu objectiu inicial és «fotogràfic», de mer enregistrament d'uns indrets i unes persones «diferents». Confia que, mirant defora, evitarà esguardar endins i remoure el dolor de la mort recent de l'estimada, Júlia. A Sant Romà, doncs, a punt de desaparèixer del mapa, s'hi confina.

I, contra tot pronòstic, escodrinyant i contemplant, s'hi transforma. La dissort col·lectiva l'ajuda a comprendre —i a acceptar— la dissort personal: sense voler-ho, estableix un paral·lelisme continu entre l'anunciada fi del poble i la malaltia devastadora de la Júlia. En aquest procés de vivificació, hi intervé la comunitat amb la natura, desaparecebuda fins aleshores, que li transmet un sentiment de «transcendència» igualment ignot. Per primera vegada, aprecia que forma part d'una societat, d'un poble, d'un tot harmoniós que comprèn la vida i la mort. Al llarg de l'any, a poc a poc, deixa de banda la seva tragèdia personal i para esment en la tragèdia comuna.

De fet, per més que l'enginyer s'apoderi del primer pla de qui disposa de la veu narrativa, el protagonisme de *Petjades sota l'aigua* és col·lectiu. Orriols crea una colla de personatges amb vida pròpia, no obstant el paper reduït que tenen en la trama coral. Més que «representants» de diversos grups socials —prototips prefabricats—, responen a «singularitats» ben definides, que, si escau, canvien i evolucionen i que, alhora, fan avançar la història en paral·lel, segons una estructura fragmentada, composta de capítols —estampes— breus —entre mitja pàgina i quatre o cinc. D'aquest grup, en sobresurten uns quants: l'administrador de les obres, Marcos, que no desperta gaires simpaties; Garneu, bosquetà feréstec i fidel; Margarida, una víctima de l'infortuni i de l'alcohol; Manuel, un nen inquiet amb ganes d'aprendre, sotmès a les lleis del barraquisme dels obrers; Neus Raventós, mestressa de l'Albareda, el casalot del poble, forta i lluitadora fins a extrems inimaginables, o bé la mestra, Clara, que, si al principi sembla una ànima en pena, al final s'albira coratjosa i aplomada.

Com es pot veure, la novel·la confronta l'hàbitat dels originaris del territori amb el dels nousvinguts, tan distints malgrat que, circumstancialment, comparteixen espai i temps: la solidesa i l'equilibri dels primers s'esberla, la inconsistència i la provisionalitat dels segons s'estén arreu. *Petjades sota l'aigua* presenta una cadena d'exilis: el del narrador-protagonista, que de Barcelona es trasllada a les Guilleries; el dels veïns de Sant Romà de Sau, que han d'erigir-se una nova casa en un altre lloc, i el dels treballadors de la construcció, sempre a la recerca d'una nova obra i de la supervivència. Orriols, en boca del narrador, manifesta una gran compassió per aquests refugiats laborals, la majoria provinents del sud de l'Estat. En moviment constant, s'arpleguen en cabanes malgirbades i insalubres, tan passatgeres com les seves mateixes vides trasplantades, desarrelades, prosclites...: «Partint del no-res, han de començar-ho tot de bell nou, com el qui acaba d'arribar a un país estranger» (Orriols, 1984: 144). Igual que, per exemple, a *Gent del sud* (1964), de Concepció G. Maluquer, aquests primers immigrants tenen veu pròpia i, per mitjà dels diàlegs, s'expressen en la llengua pròpia, la variant andalusa i més rudimentària del castellà. De cap altra manera el narrador en podria transferir el pensament, tan distant com n'està.

Plany per un món perdut, abans que no s'esborrés del tot Maria Dolors Orriols va voler deixar testimoni d'unes *Petjades sota l'aigua* vívides i versemblants, d'una manera anàloga a com ho va fer, trenta anys després, Jesús Moncada a *Camí de sirga* (1988). Alhora, no va renunciar a exhibir l'existència llastimosa dels jornalers desterrats, dels incipients «altres catalans», i la tensió entre un univers i l'altre.

3. En llibertat

Quan Maria Dolors Orriols va publicar la novel·la següent, *Cop de porta* (1980), sota el segell de l'editorial Pòrtic, havien transcorregut gairebé trenta anys d'ençà que havia aparegut *Reflexos* (1951), mentre *El riu i els inconscients* i *Petjades sota l'aigua* romanien inèdites. Aquella escriptora jove que als cinquanta prometia s'havia convertit, als vuitanta, en una escriptora ja madura pràcticament desconeguda. Els dos reculls de contes i la novel·la que havia editat se cenyien a les restriccions que imposaven la censura i la clandestinitat: evocaven mons antics, relataven situacions atemporals, suggerien més que no pas afirmaven. Potser per això, l'obra de la reaparició, *Cop de porta*, és, en paraules de Jordi Sarsanedas, «inequívocament autobiogràfica» (Orriols, 1980: 11), com una nova presentació en societat. Escrita a París el 1978, on l'autora va passar llargues temporades, partia d'«una realitat viscuda per agafar nova empena i demostrar que jo era escriptora, que seria escriptora. [...] Necessitava un bon *Cop de porta* si el llibre i jo volíem entrar a la palestra» (Orriols, 2003: 145).

Si tota l'obra d'Orriols tendeix a la memòria personal —i, a voltes, comuna—, *Cop de porta* n'és una mostra extrema: d'una banda, presenta menys creació «literària» o menys filtres narratius que *Retorn a la vall* i *El riu i els inconscients*, de manera que les similituds entre la trajectòria vital de Clàudia Ginés i la de Maria Dolors Orriols són evidents, a penes mínimament dissimulades per alguns canvis de noms i de detalls irrellevants; de l'altra, coincideixen fil per randa la majoria dels episodis explicats a *Cop de porta* amb els que són recordats a *Escampar la boira*. Biografia i ficció es barregen i es confonen, d'una manera diàfana, transparent, sense subterfugis.

Com *Retorn a la vall* i *El riu i els inconscients*, *Cop de porta* és una novel·la testimonial, que dona fe d'una llarga vida i d'un llarg període històric: des de la minyonia a la maduresa de la protagonista i des de la dècada dels vint a la dels setanta del segle anterior. Entremig, com a teló de fons o en un primer pla, hi apareixen la proclamació de la República, els fets del Sis d'Octubre, l'esclat de la guerra, la rereguarda, la victòria dels «nacionals», l'estraperlo, l'activisme clandestí i, per damunt de tot, la «revolta feminista» (Ferrer, 2008: 25).

Les tres parts en què l'obra és dividida corresponen a tres etapes de l'*alter ego* d'Orriols, Clàudia Ginés. La primera, «Cop de porta», se centra més que cap altra en la seva evolució, que abraça des de la infantesa fins al casament: els orígens i l'ambient familiar, l'escola, els estius a La Corba... La segona, la més extensa, és la de la «Porta tancada», els llargs anys de matrimoni insatisfet i, alhora, de República, guerra i dictadura pútrida. Si les dues primeres parts són narrades en primera persona, per mitjà de l'evocació dels fets de Clàudia, en la tercera, «Més enllà de la porta», es recorre al recurs dels documents «directes»: les cartes que, del

1964 al 1976, ella envia al seu estimat Robert Daraise, el qual, a causa de la feina, viatja per diversos indrets del món; són cartes espaciades, de vegades amb intervals de mig any, en les quals no consta la data exacta, sinó tan sols el mes i l'any.

Com dèiem, *Cop de porta* retrata amb força nitidesa la trajectòria, el caràcter i el pensament de l'autora, de Maria Dolors Orriols. Sarsanedas, en el pròleg, hi percebia la seva «sinceritat», l'«avidesa de viure», la «valentia» i la «sensibilitat» (Orriols, 1980: 12). Per a Ricard Creus era, també, «una novel·la sincera i valenta, tan valenta que a vegades fins i tot talla l'alè» (Creus, 1980). En nombrosos episodis, paràgrafs o frases, l'escriptora es descobria, es mostrava tal com ella es veia, sense gaires recels ni complaences. A tall d'exemple, vegem alguns fragments d'una de les darreres cartes —potser la més emotiva— de la tercera part, una mena de balanç improvisat i de justificació emocional:

Per què t'estranyen, amic, les meves contradiccions? Sí, sóc un pilot de contradiccions, malgrat que la vida m'ha forçat a definir-me i esforçar-me a ésser equilibrada. Durant molts anys, vaig estar allargant la mà amb l'esperança de trobar on agafar-me. I sempre trobava el buit. Dins la tensió que creava aquest esforç per a sostenir-me i no ofegar-me, no és estrany que em sentís inquieta i abandonada. Potser hi contribuïa el fet que el que jo hauria volgut no tenia res a veure amb la realitat del que em voltava. [...] Jo tenia necessitat d'expressar-me a la meua manera i en lloc d'això em va caldre aprendre a callar. Em resultava difícil de participar en la gran comèdia, o més ben dit tragèdia, dels qui se situaven al meu entorn. [...] Puc admetre les contradiccions, comprendre els impulsos, tolerar un desequilibri, però hi ha certes ximpleries que sempre he trobat absurdes. És cert que jo m'he pres sovint la vida massa seriosament, però per fortuna s'hi ha barrejat alhora un poderós instint del joc. Sí, m'agrada jugar. Jugar en la feina, en l'amor, en la vida. He estat una dona alegre i temerària, sincera i ardent, immensament fidel malgrat voler ésser lliure. Ningú no pot sospitar fins a quin punt he estat capaç de crear-me la meua llibertat, que és la meua soledat. (Orriols, 1980: 282-284)

En aquests passatges es pot apreciar que *Cop de porta* conserva el nervi narratiu i la grapa estilística de les obres anteriors, a partir d'una llengua de ressonàncies «orals», aparentment «espontània»: la llengua que, suposadament, fa servir la protagonista. La seva veu resulta del tot plausible en les dues primeres parts, però tal vegada no tant en la tercera, en què deixa d'interpel·lar-se a ella mateixa i es fixa més en la realitat del voltant i en els canvis històrics que se succeeixen: el Maig del 68, la irrupció de la generació *beat* o la dels hippies, la mort del Che Guevara o la de Picasso... Més que lletres adreçades a un «tu» concret, l'estimat, semblen lletres adreçades a un «vosaltres» indefinit, a l'esdevenidor. Els sentiments íntims i les qüestions personals deixen pas a breus «assaigs» sobre l'actualitat, l'art o les transformacions socials. La Clàudia Ginés del final s'expressa amb una veu un punt impostada, i la versemblança de la «ficció» se'n ressent. Fet i fet, per al desenvolupament de la novel·la, potser no calia l'«annex» de les cartes, que, com reportatges periodístics, aporten més «discurs» que no pas progrés narratiu. Val a dir que, per a aquesta part, Orriols va aprofitar, reelaborada, la correspondència, ben real, que va intercanviar, entre 1964 i 1981, amb el diplomàtic i poeta Pierre

Delabre, a qui havia conegut com a directiu de l'Institut Francès de Barcelona i amb qui sempre va mantenir una estreta amistat, per damunt de les enormes distàncies físiques que els separaven.

* * *

Dos anys després de l'aparició de *Cop de porta* (1980), la mateixa editorial, Pòrtic, publicava a Maria Dolors Orriols *Contradansa* (1982), dins la mateixa col·lecció, «El Brot». A despit de la proximitat temporal, es tracta de dues novel·les ben diferents. Si l'una parteix d'unes experiències pròpies mínimament reformulades, l'altra ho fa de la creació de dos personatges caracteritzats per ells mateixos, coherents i complexos. El component ficcional —literari, al capdavant— és més elaborat en la segona que en la primera.

La situació que planteja *Contradansa* és relativament senzilla: el retrobament de Jeroni Vilarrúbia i de Joana Bel, després de quaranta anys, en una «residència de repòs» per a ancians i malalts mentals; la coincidència, fortuïta i inesperada, provoca que tots dos mirin enrere, des de la infantesa comuna, com a veïns del carrer de Muntaner de Barcelona, fins al present, al final de la vida.

Jeroni és l'hereu d'una pròspera família que viu dels dividendes d'una indústria tèxtil. La seva infantesa va estar marcada per la mort d'una germana, Maria, a dos anys, fet que va comportar que ell fos vestit de nena i fos anomenat Maria fins als cinc, quan va néixer una altra nena, una altra Maria. Va compartir jocs, diversions i confidències amb els germans Bel: Jaume, Joana i Gil, sobretot amb els dos darrers, pels quals es va sentir atret. Poc interessat en el negoci del pare, va estudiar arquitectura una colla d'anys, va festejar amb algunes pretendentes i no es va casar amb cap. Durant la guerra, va passar-se al bàndol dels insurgents, va pilotar avions de bombardeig i va rebre condecoracions nazis. En la postguerra, li van ploure els encàrrecs de feina, que el van convertir en un arquitecte orgànic, classicista. Va viure sempre a cor què vols, fins que, ja havent tancat el despatx —i en començar la novel·la—, els nebots el porten a la residència.

Els germans Bel, orfes de mare de ben petits, els va pujar una tia soltera, Mieta. Criats en un ambient modest, van seguir els costums i les rutines de l'època. La guerra els va migpartir l'existència: Jaume fou confinat en un camp de concentració, Joana es va expatriar amb el pare i Gil va morir al front. A l'exili, Joana va casar-se amb Ernest i van tenir quatre fills. Quan el gran va arribar a la vintena, Joana va deixar el marit i els fills, va tornar a Barcelona i va treballar en una editorial com a traductora. Després de diverses relacions només apuntades, troba una certa estabilitat emocional amb Pere, amb qui viu els darrers anys, abans de ser internada al sanatori.

Més enllà d'aquest esquema argumental, *Contradansa* presenta un retrat generacional —de la generació de l'autora—, encarnat en els dos protagonistes. Amb tot, la complexitat dels seus caràcters evita el perill de l'arquetip i del tòpic. En un bàndol o en l'altre, tots dos, en el fons, són febles, insegurs; àvids de vida, hi han topat i no n'han tret el que n'esperaven: són víctimes de les il·lusions perdudes, per més que s'esforcin a mantenir-les vives. En el present, els salven els records, els somnis, les fantasies (accentuades per la medicació).

El punt de referència del passat de Jeroni és doble: Gil i Daniel. El germà de Joana tràgicament absent significa, per sempre més, una pèrdua irreparable, unes esperances esvanides i un amor destruït. Daniel Rillet, professor de Boston i estudiós del dadaisme, que menysté les construccions de Jeroni, li fa tothora de contraveu, li qüestiona l'ideari estètic i, de retop, la mateixa existència. Tan diferents, se sent captivat i marcat per tots dos, fruit d'un homosexualisme latent.

Joana, «una dona que estima i es dona estimant» (Pedreira, 1982: 33) o que té una «dependència física i psíquica d'un home» (Soler i Marcet, 1993: 219), se sosté gràcies a la imatge de Pere, un mariner poc lletrat, viril i amorós, a qui espera, d'un moment a l'altre, fervorosament. Però la presència de Jeroni la duu a evocar els anys llunyans que van compartir. Entremig dels dos, s'hi interposa el marit, Ernest, com un fantasma funest. En un combat de protagonisme incessant, ella es troba que «penso en el Pere, somio l'Ernest, parlo amb en Jeroni» (Orriols, 1982: 125).

Sigui com vulgui, Jeroni i Joana, a la residència, són gairebé espectres, ombres del que havien estat, una caricatura dramàtica del noi i la noia que havien estimat. En aquest breu període de la darrereria, experimenten una evolució inversa: mentre que Joana, que al principi pateix una alienació molt forta, s'adoba, en bona part gràcies a l'estímul de Jeroni, ell, vitalista i un punt fatxenda, decau en adonar-se que no té sortida, que se li han tancat totes les portes. Igualment sols, si més no moriran junts, com hi van viure els primers anys. Ballaran la darrera dansa, que, com a tal, és una contradansa.

La història és explicada a partir de l'alternança de tres punts de vista: el de Jeroni, el de Joana i el d'un narrador omniscient, que s'apropia del relat d'alguns fets, inversemblantment confessables pels protagonistes. Va endavant i endarrere, en continus salts temporals d'una època a una altra i d'una perspectiva a una altra. Talment les peces d'un trencaclosques, el lector (re)construeix el mapa d'unes vides paral·leles, entrelaçades només al principi i a la fi, i irremeiablement amputades per la guerra. Com que Orriols proporciona la informació amb comptagotes, les expectatives es mantenen al llarg de la novel·la. Igual que en les anteriors, s'hi palesa el gust per la narració pura, el plaer de contar, que no està renyit amb els silencis i les el·lipsis, amb els suggeriments i les insinuacions. A penes hi ha diàlegs, en aquesta contradansa, tan sols indirectes —és a dir, recordats. Tot ho omplen els «monòlegs» d'aquests perdedors que són els protagonistes —que som tots, potser, davant la mort.

* * *

Tres anys després, el 1985, la Llar del Llibre va editar a Orriols *Molts dies i una sola nit o Una altra sonata de Kreutzer* (1985). La novel·la anava precedida d'una breu «Nota liminar» de l'autora, en la qual, per mitjà d'un fragment d'un article de Claude Olievenstein, hi anunciava el propòsit que l'havia empesa: la dilogia social dels homes i de les dones en una època de canvis profunds. Per a verificar-los, aquests canvis, necessitava un referent, un mirall del passat: cap de més idoni que la cèlebre *Sonata a Kreutzer*, de Lev Tolstoi, inspirada, al seu torn, en la composició homònima de Beethoven.

Com en la *Sonata*, l'acció de *Molts dies i una sola nit* transcorre en l'acotat espai d'un viatge amb tren. Carles Mora emprèn el trajecte de Barcelona a Sevilla en el *Sevillano*, d'una durada de divuit hores, en un compartiment de vuit persones. No disposa d'un confident, tal com passa en la *nouvelle* de Tolstoi, sinó que és aquesta obra la que suscita el despullament del protagonista. I li fa, a tots els efectes, d'interlocutor: Orriols hi insereix extensos fragments que l'inquireixen i el duen a recordar i a explicar-se. A mesura que Carles llegeix la *Sonata*, fa balanç del passat. Inevitablement, s'estableixen constants correlacions —i algunes dissemblances— entre la «ficció» relatada per Tolstoi i la «veritat» de la seva vida. Els personatges de les dues obres segueixen una evolució paral·lela, malgrat les distàncies temporals, socials i idiosincràtiques.

Els uneix un motiu: el possible adulteri de les seves esposes i la subsegüent gelosia. Tots dos, fins al matrimoni, han acumulat amants i relacions, i Carles hi reincideix un cop casat. No suporten, en canvi, la hipòtesi que els hagin estat infidels. Les dues novel·les mostren el procés d'obsessió i d'enfolliment que els provoca aquesta mera suposició. El resultat final no n'és més que una conseqüència, una derivada no volguda però sí propiciada.

Les dues novel·les es fonamenten en la caracterització de la complexa psicologia dels protagonistes. Per contrast, els personatges femenins que hi apareixen, les seves parelles, a penes hi són esbossats; comparteixen, això sí, el fet que són dones amb iniciativa, empena i ambició, que anhelan una vida completa, semblant a la que tenen els homes del seu entorn.

Carles Mora, de família benestant, va ser un nen consentit, que es feia el gallet i que, alhora, s'isolava tot sovint al campanar de l'església de Rocaplana, on mirava sense ser vist i on fantasiejava. La dèria d'escriure ja li venia d'aleshores i l'havia exercitada amb provatures de diversos gèneres i formes, que no havien reeixit, fora del guionatge, al qual es dedica professionalment. No havia perdut, amb el pas dels anys, la voluntat de rebel·lió, d'anar contra corrent i, tampoc, de cridar l'atenció. Imaginatiu i il·lusionista, s'havia avesat a veure la realitat com li plaïa i a construir-se-la en funció dels seus gustos, estats d'ànim, necessitats... Si eren contradits, manifestava una evident incapacitat per a afrontar els problemes. Exteriorment, doncs, semblava un nen gran, voluble i fanfarró. Íntimament, el dominaven la vanitat, l'amor propi i l'orgull, que l'impel·lien a mirar d'imposar-se en tota mena de situacions. Si fa no fa, com l'atribolat Pozdnitxev de la *Sonata* tolstoiana.

Pel cap baix, *Molts dies i una sola nit* refereix quatre viatges, sobreposats l'un damunt de l'altre: el viatge físic amb tren de Carles de Barcelona a Sevilla, el viatge d'aprehensió de l'obra de Tolstoi, el viatge d'evocació del passat i el viatge d'autoconeixement —i de transformació? Els itineraris de tots, entrelaçats, són descrits amb precisió cronomètrica i amb un ritme regular, que permet que avancin alhora amb harmonia.

A aquests quatre desplaçaments, els corresponen quatre plànols temporals, igualment superposats: el present del viatge de Carles, amb aturades, entrades i sortides de passatgers i converses circumstancials, recreades en forma de diàlegs; el present de la lectura de la *Sonata a Kreutzer*, obsequi d'un passatger amb aspecte de professor, parcialment compartida amb un passatger amb aspecte d'estudiant;

el passat, més o menys llunyà, de la vida de Carles, i el passat i el present d'ell, confrontats, a causa del llibre de Tolstoi. El lector aconsegueix passar fàcilment d'un plànol a un altre i interessar-se pel desenvolupament de tots.

L'alternança de veus ho facilita. Es tracta d'un recurs, com ja hem vist, molt emprat per Maria Dolors Orriols, que li permet bastir trames i situacions intricades i oferir visions disperses d'uns mateixos fets i personatges. En aquest cas, es val de cinc mitjans que proporcionen punts de vista diferents: la veu del narrador omniscient, en tercera persona, que apareix al principi i al final dels capítols i que té la particularitat que no és «neutral» o «objectiu», sinó clarament «subjectiu», jutge i fiscal de Carles, una mena d'*alter ego* seu molt crític; la veu de Carles, en primera persona, que recorda el passat i reflexiona sobre el present a mesura que llegeix la *Sonata*; les veus dels diàlegs dels passatgers, sovint banals i que, tanmateix, interroguen el protagonista; les veus de converses pretèrites, amb interlocutors distints, rememorades, i, a l'últim, la veu de molts passatges de la *Sonata a Kreutzer*, transcrits segons l'única traducció catalana, de l'any 1928, d'Olga Savarin i Marçal Pineda —pseudònims emprats per Carles Soldevila. Aquesta multiplicitat de mirades contribueix a afaïçonar un dels pocs protagonistes masculins de la narrativa d'Orriols, Carles Mora, i un dels més tortuosos.

Novel·la psicològica —i de vindicació feminista—, *Molts dies i una sola nit* és també una novel·la de tesi, per bé que la tesi sigui ambivalent. Per a Orriols, en unes quantes generacions no s'aconsegueixen modificar les estructures patriarcals, gairebé immutables des de fa segles. La dona, que ha guanyat terreny en àmbits diversos, queda travada sense la complicitat masculina. I, ara com ara, l'home se sent desplaçat, en terra de ningú o en terres movedisses, arraconat del centre, i sense perdre la supèrbia i l'egolatria de sempre. La societat contemporània pateix un fort desajust, propi de les mutacions que experimenta, com ja el patia, en alguns casos, la burgesia urbana del segle XIX retratada per Tolstoi. No debades la novel·la duu, al davant, la divisa següent: «El temps passa i tot resta igual, però res no és el mateix» (Orriols, 1985; 7). El sacrifici perpetrat per Carles Mora no és gaire diferent del que va infligir Pozdnitxev: els intersticis de la naturalesa humana es mantenen immutables al llarg del temps i de l'espai.

* * *

Una por submergida (1992), la darrera novel·la publicada per Maria Dolors Orriols, va aparèixer a l'editorial Columna, dos anys després que hi hagués aparegut *El riu i els inconscients*, escrita als anys cinquanta; en aquest cas, però, sense decalcatges temporals: *Una por submergida* és datada a París l'agost de 1991.

La simultaneïtat temporal també concerneix l'acció, que transcorre el mateix any. Un jo narrador femení (del qual no sabem el nom), personatge i amiga dels personatges principals, relata un viatge de retorn a París, després de molts anys de no ser-hi, a la recerca del temps perdut i d'una veritat ignorada. D'entrada, només en coneixem el pretext, de la tornada: escriure sobre la pintora i amiga Aline Selaine, amiga, al seu torn, de Theo Vorsin, actor famós i amant secret de la narradora. A mesura que avança la novel·la, se'ns revelen altres motius, més

fosc, que l'han empena a furgar el passat: descobrir les causes certes de la mort de Theo (malalt de càncer, ella va administrar-li una sobredosi de medicació sense avis, tal com ell l'hi havia demanat) i descobrir fins a quin punt les amigues Aline i Juliette (companya de Theo) coneixien la seva relació furtiva amb l'actor.

Aquestes incerteses, arrossegades anys i panys, li han conformat «una por submergida» que, finalment, s'ha decidit a fer emergir i a afrontar. El pes s'ha fet insuportable i, tot i l'agnosticisme, la noció de pecat ha envaït l'existència de la narradora. Cal tornar al lloc dels fets i reviure'ls a partir de papers i testimonis nous i a partir de la rememoració de l'experiència pròpia, vista des d'uns altres ulls. Davant de tanta angoixa, fatiga i solitud, cadascuna de les passes fetes només pot tenir un efecte reparador, catàrtic. Talment com un «rodamón» (Orriols, 1992: 44), un «nàufreg» (Orriols, 1992: 54) o una «au perduda» (Orriols, 1992: 210), l'exercici de recerca, de memòria i d'introspecció esdevé un (re)coneixement balsàmic indispensable.

El subjecte narrador havia estat una ballarina capaç i destra, però que no havia sobresortit. Va formar part d'un grup d'artistes de Montparnasse, que apareixen en la novel·la directament (ella hi parla, en el present de 1991) o indirectament (en el record o per referències). Al seu costat, Aline i Theo completen el tercet protagonista, dues figures que gairebé constitueixen la cara i la creu de la mateixa moneda, decisives en la vida de la narradora: si Aline encarna la noblesa, la lleialtat i l'altruisme, Theo és orgullós, oportunista i egòlatra; mentre Aline s'identifica successivament amb el surrealisme, el comunisme i l'existencialisme, Theo fa mans i mànigues per ocultar el seu col·laboracionisme en la França ocupada; simplificant molt, Aline representa la utopia i Theo, la flaqueza humana, amb les contradiccions pròpies de dos personatges complexos i proteics.

Per mirar d'abastar-los, la narradora enceta un pelegrinatge espacial i temporal per París, la ciutat que «continua marcant l'hora del món» (Orriols, 1992: 167), que la duu a visitar barris, parcs, esglésies, museus, cafès, cases... i a reviure la subversió avantgardista de Montparnasse o el compromís existencialista de Saint-Germain-des-Prés. Per *Una por submergida* s'hi passen Aragon i Elsa Troilet, Sartre i Simone de Beauvoir, Jean Cocteau, Jean Genet i Ionesco. La visió actual dels llocs es barreja i es confon amb la de les remembrances, de manera que passat i present saltironen sense descans.

Troballa rere troballa, la narradora desemmascara un «altre» Theo —el de les enciclopèdies, els diaris, els informes policials i els amics i coneguts—, tan llunyà del que ella havia tractat, i una «altra» Aline, amb paral·lelismes i similituds insospitades amb ella mateixa —i, al capdavant, amb Orriols—: la passió de viure, l'idealisme, el coratge, la solitud, l'angoixa, la preservació de la intimitat, la pulsio creadora, la falta de reconeixement social, les relacions amoroses amb homes que se'n serveixen... El Theo íntim del principi a poc a poc s'allunya i deixa pas, de nou, a la vida; en canvi, l'Aline inicial, fugissera, es revela una ànima bessona.

La història és filtrada pel punt de vista de la narradora, que l'explica, naturalment, en primera persona del singular, en qualitat d'espectadora actual i de partícip d'abans. La seva veu concorre amb moltes altres, que proporcionen interpretacions distintes dels fets. Per aconseguir aquesta multiplicitat de tons i

imatges, Orriols es val de converses d'ahir i d'avui, notícies de premsa, cartes, poemes o un dietari d'Aline (que ocupa tot el capítol quart, el central). Amb un ritme sincopat, no se segueix el fil cronològic, sinó que, una vegada més, la novel·la és construïda com un trencaclosques: peces soltes, que van omplint buits, que van encaixant i que formen un gran retaule, divers i bigarrat. Una vegada més, també, sobresurt l'habilitat de l'escriptora per a administrar la informació, amb un dosificador perfectament regulat: a part del control de la intriga, en aquest cas, cap al final de la novel·la, es produeixen cops d'efecte remarcables, que evidencien, comptat i debatut, «un gran domini de la tècnica narrativa» (Rubio, 1992).

Una por submergida pot ser llegida en diverses claus interpretatives: la intriga detectivesca no destorba el retrat generacional del món de l'art parisenc d'abans i després de la segona conflagració mundial, de la mateixa manera que l'homenatge a la ciutat de París no enterboleix l'«assaig» sobre l'amor i les relacions humanes. Maria Dolors Orriols va conèixer de primera mà aquests ambients i va sentir en carn pròpia aquestes preocupacions. L'autobiografia i la ficció conflueixen en un testimoni crític i lluminós.

Coda

A mode de recapitulació, potser val la pena de sintetitzar algunes de les característiques més rellevants de la narrativa de Maria Dolors Orriols, per si poden servir per a estudiar a fons la seva contribució a la novel·lística contemporània —i, de retop, a les altres facetes de la seva trajectòria com a escriptora. Les hem esquematitzades en deu punts:

1. Totes les novel·les se sustenten en una base pròpia de la «novel·la d'anàlisi psicològica» (Molas, 1966: 12). Seguint l'estela d'algunes precedents dels anys trenta —Carme Monturiol, Anna Murià, Mercè Rodoreda o Maria Teresa Vernet—, la majoria se centren en heroïnes que, en el transcurs de la trama, maduren o evolucionen, com a conseqüència, també, del seu caràcter complex. Algunes arrosseguen passats pesants, dels quals en part es deslliuren.
2. Com a mínim, quatre de les més destacades —*El riu i els inconscients*, *Petjades sota l'aigua*, *Cop de porta* i *Una por submergida*— són novel·les de testimoni: retrats d'una època, uns fets i unes situacions que han marcat els protagonistes i, és clar, els possibles lectors. Responen a un anhel, força entès en la novel·lística de postguerra, d'«interpretació històrica» (Charlon, 1990: 111)
3. Un altre grup —*Cavalcades*, *Reflexos*, *Contradansa* i *Molts dies i una sola nit*— és format per obres que, a partir del planteig de conjuntures espinoses, posen l'argument al servei de l'especulació teòrica, intel·lectual o filosòfica. De vegades s'hi percep l'empremta dels corrents existencialistes.
4. Un cert panteisme —vague o poderós— és present arreu: l'entorn, la natura o la ciutat, esdevé protagonista de *Retorn a la vall*, *El riu i els inconscients*, *Petjades sota l'aigua* i *Una por submergida*. Consegüentment, aquestes

epopeies es converteixen en elegies per un món perdut i se situen a mig camí entre la «novel·la poètica» i la «novel·la simbòlica» (Campillo & Castellanos, 1988: 52).

5. Pel mateix fet que siguin protagonitzades per dones, moltes obres incorporen una perspectiva de gènere: disquisicions sobre la condició de la dona en un món patriarcal —i, sovint, repressiu—, sobre les relacions entre home i dona, sobre la frontera entre l'amor i la passió o sobre la sexualitat femenina.
6. Les protagonistes d'Orriols són dones lliures, que malden per viure al marge dels convencionalismes, dels prejudicis i de les rutines socials; són dones que, enmig de dificultats de tota mena, malden per construir-se una «cambra pròpia».
7. En major o menor mesura, pràcticament totes les novel·les i narracions contenen elements autobiogràfics. Algunes encaixen en els conceptes d'autoficció o d'autobiografia novel·lada, de manera més clara: *Retorn a la vall*, *El riu i els inconscients* i *Cop de porta*. També hi encaixen, per exemple, alguns títols de col·legues generacionals, com ara *Primera part* (1948), de Cèlia Suñol, *Va ploure tot el dia* (1974), de Teresa Pàmies, o, més genèricament, «la narrativa de Maria Aurèlia Capmany són unes extenses memòries» (Julià, 2007: 63).
8. Si bé els personatges femenins focalitzen l'acció, algunes de les novel·les més reeixides —*El riu i els inconscients*, *Petjades sota l'aigua* i *Una por submergida*— són polifòniques, amb multiplicitat de mirades i de veus, de punts de vista distints que proporcionen visions calidoscòpiques.
9. En cap de les novel·les els fets no són exposats linealment, seguint un ordre cronològic pla, sinó que la barreja de temps narratius, juntament amb l'ús d'una tècnica contrapuntística, crea interès i intriga argumentals.
10. Finalment, sobresurt el poder de la llengua de Maria Dolors Orriols: clara i viva, pròdiga i precisa, vibrant i magnètica. Sorpren, en resum, la seva «modernitat lingüística, amb un català molt allunyat del poc dúctil i menys accessible al lector que llavors s'estilava» (Mestres, 2001: 19).

Referències bibliogràfiques

- ANGLADA, Maria Àngels. «Sobrevivents». *El 9 Nou* (juny 1991), p. 17.
- BEL, Joana (ed.). *Àlbum Maria Dolors Orriols*. Barcelona: PEN Català, 2004.
- CAMPILLO, Maria; CASTELLANOS, Jordi. «La novel·la». A: MOLAS, Joaquim (dir.). *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Ariel, 1988, p. 45-117.
- CHARLON, Anne. *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)*. Barcelona: Edicions 62, 1990.
- CREUS, Ricard. «Cop de porta de Maria D. Orriols». *Avui* (14 desembre 1980).
- DOLÇ, Miquel. «Historias de caballos». *La Almudaina* (11 desembre 1949).
- «El premi de novel·la J. Martorell 1947». *Ariel*, 15 (febrer 1948), p. 20.

- FERRER, Joaquim. «L'obra cívica i literària de Maria Dolors Orriols». *Diari de Girona* (7 setembre 2008), p. 25.
- GALLOFRÉ I VIRGILI, Maria Josepa. *L'edició catalana i la censura franquista (1939- 1951)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991.
- JULIÀ, Lluïsa. *Tradicció i orfenesa. Per a una genealogia de l'escriptora catalana del segle XX*. Palma: Lleonard Muntaner, 2007.
- MESTRES, Albert. «Oblits que no són d'aquest món: M. Dolors Orriols». *Avui* (19 juny 2001), p. 19.
- MOLAS, Joaquim. *La literatura de postguerra*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1966.
- ORRIOLS, Maria Dolors. *Cavalcades*. Barcelona: Aymà, 1949.
- *Retorn a la vall*. Barcelona: Juris, 1950.
- *Reflexos*. Barcelona: Club de Divulgació Literària, 1951.
- *Cop de porta*. Barcelona: Pòrtic, 1980.
- *Contradansa*. Barcelona: Pòrtic, 1982.
- *Petjades sota l'aigua*. Vic: Eumo, 1984.
- *Molts dies i una sola nit. Una altra sonata a Kreutzer*. Barcelona: La Llar del Llibre, 1985.
- *El riu i els inconscients*. Barcelona: Columna, 1990.
- *Una por submergida*. Barcelona: Columna, 1992.
- *Escampar la boira*. Barcelona: Absis, 2003.
- PEDREIRA I FERNÀNDEZ, J[osep]. «A la recerca de Maria D. Orriols». *Avui* (14 juny 1982), p. 33.
- PIÑOL, Rosa Maria. «Mujer, novelista, octogenaria y... joven». *La Vanguardia* (5 juliol 1997), p. 47.
- PUNTÍ, Jordi. «El riu i els inconscients de Maria D. Orriols: el Gurri i la llibertat». *La Marxa de Catalunya* (20 abril 1990), p. 36-37.
- REAL, Neus. «Les narradores catalanes del segle XX: una narrativa per a un nou segle». A: *Esriptores. De Caterina Albert als nostres dies*. Barcelona: Fundació Lluís Carulla, 2005.
- RUBIO, Carme. «París en la novel·la de M. Dolors Orriols». *Ausona* (10 desembre 1992).
- SAMSÓ, Joan. *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994-1995.
- SIMÓ, Isabel-Clara. «Maria Dolors Orriols i la necessitat vital d'escriure». *Serra d'Or*, 426 (juny 1995), p. 43-46.
- SOLER I MARCET, Maria Lourdes. «L'amor com a deu vital o letal a la novel·la catalana moderna». A: *Miscel·lània Jordi Carbonell*. Vol. 6. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993, p. 209-222.
- TRIADÚ, Joan. *La novel·la catalana de postguerra*. Barcelona: Edicions 62, 1982.