

Després d'un llarg silenci provocat per l'exili, que va comportar unes condicions de vida dures i difícils, Mercè Rodoreda va poder pactar de nou amb la literatura. I, el 1958, publicà un llibre amb *Vint-i-dos contes*\*, que havia guanyat el premi Víctor Català del 1957 i que acaba d'ésser reeditat.\* D'aquests contes, alguns, datats a Bordeus el 1946, ja havien estat publicats a Mèxic en revista.<sup>1</sup> D'altres eren inèdits. Un retorn després de tants anys de silenci —s'han escoltat vint anys des de la seva última novel·la (*Aloma*)—, farà que s'evidenciï una crisi a l'hora d'escriure; crisi, però, fructífera, perquè en sorgirà la seva futura forma de novel·lar, la culminació de la qual és *La plaça del Diamant*. Les dificultats amb què Mercè Rodoreda es va enfrontar, les va exposar a Baltasar Porcel en una entrevista: «El meu llibre *Vint-i-dos contes*, publicat, em sembla, l'any 1958, va ésser començat a Bordeus l'any 1945 o 1946. Feia anys que no havia escrit ni una ratlla. Sortia d'un d'aquests viatges *au bout de la nuit* durant els quals escriure sembla una ocupació espantosament frívola: la fugida de París, a peu, amb alguns espectacles al·lucinants: incendi d'Orleans, bombardeig del pont de Beaugency, amb carros plens de morts... Dos anys a Limoges, morint al dia, com deia aquell; dos anys a Bordeus vivint-hi... Acabada la guerra vaig escriure el primer conte per a una revista catalana que sortia a Mèxic... Era com si no hagués escrit mai. Vaig fer els altres sense saber on anava, per tossuderia, per una mena de fidelitat a la vocació de la meua adolescència (...) El món d'abans de la guerra em semblava un món irreal, i no m'havia refet encara. I el temps que vaig tardar! Tot cremava per dintre, però imperceptiblement ja s'anava tornant una mica anacrònic. I això és potser el que feia més mal. No hauria pogut escriure una novel·la baldament m'haguessin apallissat. Estava massa deslligada de tot, o potser massa terriblement lligada a tot, encara que això pugui semblar una paradoxa.»<sup>2</sup>

\* M. RODOREDÀ, *Vint-i-dos contes*, Barcelona, Editorial Selecta, 1973 ("Biblioteca Selecta", núm. 249).

1. Es tracta de tres contes: *Felicitat*, "La Nostra Revista", any I, núm. 3, 15 de març de 1946; *Divendres 8 de juny*, "La Nostra Revista", any I, núm. 10, 15 d'octubre de 1946; *Fil a l'agulla*, "La Nostra Revista", any II, núm. 13, gener del 1947.

2. B. PORCEL, *Mercè Rodoreda o la força lírica*, "Serra d'Or", VIII (1966), ps. 231-235.

Mercè Rodoreda esmenta una característica essencial del seu llibre: una crisi de tècniques («els vaig fer sense saber on anava»), que farà que *Vint-i-dos contes* sigui una obra molt desigual, dominada, però, per una unitat temàtica expressada a diversos nivells.

Els anys que han passat des d'*Aloma* —història d'una adolescent, com ho era aleshores Mercè Rodoreda— es fan sentir també sobre els protagonistes d'aquests contes; seran, molt sovint, homes i dones que voregen la quarantena (com la pròpia Rodoreda en aquells anys), encara que hi ha també un parell de contes protagonitzats per nens i vells. Els escenaris s'han complicat, així com les nacionalitats dels personatges. En lloc de l'acció ja no és tan sols Barcelona, ni els protagonistes són la gent del país. Però aquest fet és molt accidental. Els exilis i marginacions que la història recent d'Espanya ha provocat queden reflectits en molts dels contes. Concreció d'un moment històric, vital per a l'autora, que desapareixerà de les seves obres posteriors, i concretament de les novel·les (les quals, generades, sobretot, pel record, estaran cenyides a una ciutat, Barcelona, a la qual donen una fesomia pròpia i característica els homes que l'habiten). L'època en la qual s'esdevé l'acció d'aquests contes —els anys quaranta—, Mercè Rodoreda la tractarà molt de passada, mentre que documentarà minuciosament els anys de la immediata-pre-guerra (són els anys que l'autora va viure a Barcelona).

En els seus assaigs, Todorov ha individuat tres aspectes, que són els que cal ressaltar en l'obra narrativa: l'aspecte verbal, o sigui, les frases concretes, els punts de vista, etc.; l'aspecte sintàctic o composició, amb unes relacions de tres tipus: lògiques, temporals i espacials; i l'aspecte semàntic o temàtic.<sup>3</sup> Ell centra el seu estudi del *Decameron* en el nivell sintàctic, perquè el factor dominant d'aquests contes és l'acció. En canvi, tractant-se els *Vint-i-dos contes* de narracions psicològiques on l'acció compta poc (per tant, dels tres factors fonamentals del relat: trama, ambient i personatge, l'últim és el més important, perquè genera els altres dos), creiem més oportú de fixar-nos, en aquest cas concret, en els aspectes semàntic i verbal, és a dir, en allò que podem denominar temes i tècniques. Ens confirma la nostra tria el fet que a *Vint-i-dos contes* aquests aspectes són, com ja hem esmentat al principi, els més sig-

3. T. TODOROV, *Gramàtica del Decamerón* (Madrid 1973), ps. 35 i 36.

nificatiu, davant d'una unitat temàtica i una crisi de tècniques.

\* \*

El tema és el principi concret d'organització, un objecte entorn del qual un món tendeix a constituir-se i estendre's. El tema essencial d'aquest llibre és l'anàlisi de les relacions home-dona, abocades a un fracàs indefectible. L'anàlisi es desenrotlla en dos fronts diferents. D'una banda, personatges que han escollit el matrimoni i l'han viscut: gent gran i desencisada a la qual només queda el somni com a possibilitat per fugir d'una realitat quotidiana que els aclapara. De l'altra, aquells que, fora del matrimoni, inicien o continuen unes relacions: són, en general, gent jove i veuen el seu tracte entorbolit, fins en els seus inicis, per diverses raons: incomprensió, comunicació... Aquests dos fronts són els que dominen en l'obra (nou contes expliquen el fracàs d'uns matrimonis, vuit el de les relacions afectives home-dona extramatrimonials). Una decepció tan general ens fa creure que no es tracta de la impossibilitat d'unes relacions (no és tan sols l'amor sinònim de sofrença), sinó d'alguna cosa més profunda. Els substantius: dolor, tristesa, mort, suïcidi, apareixen amb una gran freqüència i són senyals del contingut narratiu; àdhuc en les narracions protagonitzades per nens es dona aquesta constant. Podem, doncs, individuar una paraula-tema: fracàs, i una paraula-lau: tristesa.

En molts contes plana una tendència vers el suïcidi, en alguns casos realitzat, i, en d'altres, com una temptació o sentiment difús d'acabar amb tot, de desaparèixer d'aquest món, del qual no ens pot venir res de bo. El suïcidi com a temptació era ja present a les novel·les anteriors de Mercè Rodoreda (*Aloma, Del que hom no pot fugir...*) i serà prèp d'una forma magistral a *La plaça del Diamant*. Potser una anàlisi semàntica més detallada ens aclariria aquests aspectes que tan sols hem apuntat a grans trets.

### Relacions home-dona

1) *Relacions afectives en el matrimoni* (*La sang, Estiu, El mirall, Començament, En veu baixa, Nocturn, Mort de Lisa Sperling, Fil a l'agulla, Abans de morir*):

En aquests contes hi ha dues raons importants que expliquen el fracàs d'uns matrimonis: la monotonia de la vida quotidiana que ha anat minant caràcters i fent malbé relacions, i el matrimoni com a solució, fins i tot substitució (un home o una dona es casen amb algú a qui no estimen a causa de la impossibilitat de fer-ho amb qui voldrien). En el

primer cas, l'home, l'únic amb una vida independent fora de la llar, té una possibilitat de solució: el somni, representat sota l'aspecte d'una noia jove i atractiva. La dona, tancada a casa, viu amb la por constant de ser abandonada. El tedi i l'angoixa són dos aspectes d'un mateix problema que demostra el fracàs d'una institució.

a) Al primer grup pertanyen: *La sang, Començament, Estiu, Nocturn, Mort de Lisa Sperling, Fil a l'agulla*. Al cap d'uns anys de convivència, el matrimoni ha fet canviar els caràcters i s'ha convertit en una mena de presó: «tot s'havia anant envellint, tot havia perdut frescor». La noia jove pot representar aquesta frescor perduda que s'intenta recuperar. Els contes *La sang, Estiu i Començament* tenen el mateix esquema narratiu: l'home que voreja la quarantena, cansat de la seva dona i de la seva vida fada, cerca en una noia jove la il·lusió perduda. Al primer conte, *La sang*, el marit fracassa; la noia jove, que no s'ha adonat de res, es casa; l'home pateix molt, i ho fa pagar a la seva dona, que finalment l'abandona. A *Començament* la situació és quasi idèntica: l'home que treballa en un despatx sent atracció per una mecanògrafa jove, de físic francament oposat al de la seva dona («ulls grossos inexpressius, galtes una mica massa begudes, pell de color de cerax»). El conte explica només el començament d'una atracció i per tant pot tenir un final optimista: «"És curiós: tants anys que fa que passo per aquest carrer i avui em sembla nou" (...) "Tanmateix es fan coses importants, a Barcelona." "Del cor li muntava una onada de joventut"» (p. 203).

Els tres contes són, en realitat, tres moments d'un mateix procés: l'eufòria de l'inici (*Començament*), el pessimisme de la reflexió (*Estiu*) i el fracàs de viure (*La sang*). És encara més significatiu el fet temporal: el primer conte té lloc a la primavera; el segon, com el títol indica, a l'estiu; i l'últim a la tardor, en tornar de les vacances. Com a *Aloma*, el fet vital va íntimament lligat a les estacions.

Són constants de les tres narracions, el tedi pel que fa al marit, i un viure angoixat pel que fa a la dona. («Cada vegada que entrava una mecanògrafa nova al despatx, vivia un drama», p. 201). Accentua el pessimisme d'aquestes narracions el fet de remarcar que tot ha estat i serà sempre igual; la vida, doncs, és vista com a repetició, tal com s'esdevé a les novel·les de Virginia Woolf i Katherine Mansfield, amb qui Mercè Rodoreda té més d'un punt de contacte: «Quan ell i la seva dona serien vells, morts potser, el seu fill també ho sentiria, això. Quan ja seria casat i tindria fills, un dia, tot d'una, a l'estiu, en tornar de la feina, glatiria per una faldilla

de seda damunt d'unes cames nues» (p. 40). La noia jove, sempre vista de lluny, és més un símbol del somni, un desig d'evadir-se, que no pas una realitat. Per això s'identifica amb la flor, o el jardí, símbol, segons Freud, de la sexualitat femenina, i que en Mercè Rodoreda va íntimament unit a la felicitat.<sup>4</sup> «Dels jardins pujava olor de flors (...) Si pogués passar la nit en un bosc... Al capdavant, la vida... A la vida només hi ha això que sigui bo. Només això. La nit. Una noia. Només això» (p. 38).

En aquests contes la noia pot adoptar dues formes, en clara oposició, que dependrien del punt de vista segons el qual ens és presentada. Vista per l'home és la *noia-flor*, la noia-somni i, per tant, la felicitat («Hauria volgut tenir aquella noia dintre els braços, nua com una flor, amb els cabells estesos sobre el meu coixí», p. 223). Vista per si mateixa, i tenint en compte la seva condició frustrant, és la *noia-gat*, la víctima de l'home.<sup>5</sup> La figura, àmpliament exposada a *Aloma*, apareix de nou a *Vint-i-dos contes*.

*Fil a l'agulla* es relaciona també, encara que de forma indirecta, amb aquest grup. La protagonista és una dona sola que té la mateixa visió negativa del matrimoni que les dones dels altres contes. Les frases que pronuncia són quasi les mateixes que havíem llegit a *La sang*: «Fer menjar per a un home, rentar la roba d'un home, haver de suportar un home de dia i de nit... perquè quan siguis vella es miri una noia jove...» (p. 27). Hi trobem la mateixa por de les dones de mitja edat: la de ser abandonades en fer-se grans i substituïdes per una noia. La monotonia de la vida quotidiana és paral·lela, sobretot en la dona, a la tristesa pel pas del temps, amb la por d'envellir i d'acabar convertint-se en una *estranya*, que de vegades costa de reconèixer. En aquests contes ben sovint tot gira a l'entorn d'una edat difícil per a la dona, en la qual apareix la por d'envellir que, segons Mercè Rodoreda,<sup>6</sup> «un dia o altre la té tothom. Una dona comença

4. A la casa de Barcelona on Mercè Rodoreda va créixer hi havia un jardí; aquell fou per a ella un temps de felicitat, d'amor i de tendresa envers una família que només vivia pendent d'ella. El jardí serà el símbol prou coherent de la felicitat, d'una mena de paradís perdut, una explicació externa que ens el fa encara més entenedor.

5. En la narrativa de Mercè Rodoreda, la dona és presentada com un ésser frustrat per la seva condició, dominada per l'home.

6. Una crisi similar la va passar la mateixa Rodoreda, segons diu en una entrevista: «No, envejecer me preocupó a los cuarenta años. Entonces pasó una crisis. Después la superé y ahora tanto me da que me salgan arrugas como volverme vieja» (Montserrat Roig, *El aliento poético de Mercè Rodoreda*, «Triunfo», any XXVIII, núm. 573, 22 de setembre de 1973).

a tenir-la una mica més enllà de la trentena, quan s'adona que va passant a poc a poc de fada a bruixa.»<sup>7</sup> La protagonista d'aquest conte és catalana (ho deduíem pel seu nom, Maria Lluïsa, i pel del seu gos: Picarol), i es guanya la vida a França cosint (com la pròpia Rodoreda a l'exili). La història es connecta amb Barcelona, on es desenrotlla l'acció de tots els contes d'aquest grup, i fa l'efecte que té més d'un punt de contacte amb l'autora.<sup>8</sup>

Dels altres dos contes, *Nocturn*, el primer, tracta de la monotonia de la vida en comú, després de llargs anys de convivència, emmarcada en l'esfondrament vital que representa l'exili, sobretot per al marit, «antic professor de geografia en un liceu de Barcelona» (p. 208). El segon, *Mort de Lisa Sperling*, relata la decisió que pren Lisa Sperling de suïcidar-se. Perquè ja no vol lluitar més per una vida difícil de refugiada, sola, però envoltada de records de la seva vida, decideix acabar amb tot («El meu marit... oh, no... ell no... Si tots els besos que ha fet a les altres me'ls hagués fets a mi...», p. 234).

b) Al segon grup —matrimoni de conveniència, i fins de substitució—, pertanyen *El mirall*, *En veu baixa* i *Abans de morir*.

El conte més complex és *El mirall*. Una dona ja gran recorda la seva vida en mirar-se a un mirall (mitjà de retrocedir al passat)<sup>9</sup> i veu com el temps l'ha canviada des que es va enamorar follament de Roger. Aquest la va deixar encinta, i ella s'hagué de casar amb Jaume Mas, a qui no estimava, per tal de donar un nom al fill que esperava. Les relacions que va mantenir amb el seu marit, a qui va fer patir amb una gran crueltat («sentir sofrir em calmava»), portaren aquest fins al suïcida: «El vaig vetllar tota la nit, i a la matinada em va demanar un vas d'aigua (...) em va retenir la mà i em va demanar que el besés: "Per caritat, encara que et faci por." Vaig acostar-m'hi, estàvem sols, tothom dormia. Vaig ajupir-me per besar-lo i quan vaig tenir el seu rostre a la vora vaig escopir-lo; vaig escopir-lo i vaig fugir» (p. 62). *Abans de morir* tracta d'un cas de matrimoni per substitució. Màrius es casa amb una noia jove, però continua enamorat de la seva amant. A les fosques fa dir a la seva dona les paraules que li deia l'altra. Per venjar-se, la noia jove se suïcida. A *El mirall* la dona feia patir i el marit era la víctima,

7. B. PORCEL, *op. cit.*

8. «Podia cosir —d'això vivia—, fer totes les feines de la casa, el que fos, menys escriure» (B. PORCEL, *op. cit.*).

9. A remarcar que, en suggerir el pas del temps, el mirall té un paper molt important en *El carrer de les Camèlies*.

en aquest conte els papers s'han intercanviat; tanmateix, la història és essencialment idèntica. Una constant: la víctima se suïcida.

A *En veu baixa* un home vol un fill, concretament una filla, que li recordi la seva amant, que el va abandonar. En aquest cas és la filla la que substitueix la dona estimada: «He centrat la meua tendresa en aquesta bola de carn tèbia, en aquestes mans i en aquests peus tan petits. Una tendresa acerba.» (p. 172). Arriba a voler que la nena vagi vestida de blau, com anava la seva amant el dia que la va veure per última vegada («vaig demanar que li fessin un vestit blau» p. 172).

Si en les relacions matrimonials la convivència quotidiana provocava l'ofec, en canvi, el fet d'ésser enganyat porta al límit, al suïcidí, que si en totes les novel·les de Mercè Rodoreda és temptació o intent, en alguns d'aquests contes arriba a concretar-se en una realitat perquè no es troba cap solució de compromís amb la vida.

2) *Relacions afectives extramatrimonials* (*Felicitat*, *Tarda al cinema*, *El gelat rosa*, *Carnaval*, *La brusa vermella*, *Darrers moments*, *Promesos*, *Dimecres 8 de juny*):

Si nou contes analitzen o evidencien el fracàs del matrimoni, vuit tracten de la impossibilitat d'una relació reeixida entre un home i una dona, fins i tot en el seu inici. No és la joventut un període de felicitat, sinó de dolor i patiment: els divuit anys semblen ésser una edat clau («ni en els dies més dolents dels meus divuit anys no havia tingut un desig tan furiós de morir», p. 174). Una llarga vida en comú no fa malbé unes relacions, sinó que d'entrada ja semblen impossibles per diverses causes i, en més d'una ocasió, sense una justificació aparent.

a) En alguns contes l'amor d'un dels components de la parella s'ha extingit («s'ha acabat, l'amor s'acaba»). *Felicitat* i *Darrers moments* són d'aquest tipus. Al primer, una noia s'adona que ja no estima el seu amic com abans; vol fugir, però finalment es queda amb ell: «Arraulida hi havia una noia sense espines, sense exabruptes, una noia que es quedava, ignorant que tirànicament l'emprisonaven quatre parets i un sostre de tendresa» (p. 74). Al segon conte una parella se separa en una estació de tren. Per a la dona s'ha acabat i, decidida, talla amb tot («No la veuré mai més —pensà—, mai més», p. 182).

b) Els amors no es corresponen a *El gelat rosa*, *Carnaval* i *La brusa vermella*. El primer conte té una estructura similar a *El mirall*. Una noia es promet, però continua pensant en l'home a qui estima i que la va aban-

donar. A *Carnaval* dos adolescents es troben casualment i somnien junts, però, malgrat la joventut, no es fan cap il·lusió sobre el futur. «Aquesta nit, quan t'he trobat, m'han vingut ganes, tot d'una, d'inventar-me una altra vida», «...i faré un casament complet. O em dedicaré a perfeccionar l'educació dels fills del meu germà quan vindran a passar l'estiu amb nosaltres. —Sospirà profundament, torbada per la màgia insidiosa de l'hora i de la nit—. No em casaré per amor. Ni per interès. O potser per totes dues coses alhora. Tindrè una casa ordenada amb molts pots de confitura i de conserves fetes a l'estiu per a l'hivern. Grans armaris de roba plegada. I si tinc fills tindran el que jo he tingut: foc a l'hivern i una mar ampla a l'estiu. És a dir: Titània a l'aiguera» (p. 124).

A *La brusa vermella* un noi pateix perquè s'enamora d'una noia a qui veu cada dia des de la seva finestra acompanyada d'un altre; la noia és abandonada i també sofreix, però és un dolor paral·lel i no pot establir-se cap lligam entre tots dos.

c) *Tarda al cinema* i *Promesos* narren com, sense saber ben bé per què, dues parelles estan tristes. L'atmosfera dominant és la d'un sentiment difús i impalpable d'infelicitat: «Li estrenyé el braç tendrament i hauria plorat, perquè tot el paisatge, cases, arbres i carrers, li semblava fals i inútil», (p. 138).

*Divendres 8 de juny*: és aquesta una història límit del patiment d'una dona, que ha estat violada per dos homes mentre dormia en una cabana. Li'n neix una nena i, incapaç de viure en un món que cada vegada se li mostra més hostil, la dona ofega el nadó i poc després se suïcida. Les relacions home-dona, en les quals domina l'home, arriben en aquest conte a un grau d'insospitada crueltat.

Tanmateix, els lligams dels contes d'aquest grup —relacions afectives extramatrimonials— són menys estrets que els dels contes que tractaven de les relacions matrimonials.

El temps era el culpable del desgast d'unes relacions (en els contes de «matrimonis»), però tampoc no sembla gaire possible d'aconseguir la felicitat en els seus inicis. Tots els contes són, doncs, històries d'amors que no es troben, d'incomunicació i incomprensió. El desencís actua a tots els nivells: homes i dones madurs, joves, nens...; ningú no en pot fugir. Hi ha una radical incomprensió entre tots els personatges, cadascú viu en un món peculiar i propi sense que hi hagi entre ells cap intent de comunicació. I és aquesta una constant dels personatges creats per Mercè Rodoreda; no hi ha entre ells cap intercanvi de pensaments o d'idees i, per tant, és impossible de trobar en l'altre un consol. Contràriament, tots són solitaris que viuen reclosos en si mateixos. Si les parelles viuen en soledat

és fins i tot perquè s'amaga o es dissimula el que podria ajudar a la mútua comprensió (Un noi li pregunta a la seva promesa, que reviu intensament el seu passat: «Què penses?», i ella contesta. «Jo? No res», p. 99). La soledat no sembla, doncs, en la narrativa de Mercè Rodoreda, una visió tràgica de la condició humana, com diu F. Lucio, en un llarg article: «*El hombre está solo, estamos todos solos en especial cuando nos hallamos entre los hombres*»,<sup>10</sup> sinó un tret de caràcter. És una soledat per voluntat d'incomunicació o per incapacitat de comunicació, com en el cas de K. Mansfield.<sup>11</sup> I en molts casos es busca la soledat perquè es pugui donar entrada al somni, únic recer de felicitat en el món de Mercè Rodoreda. La convivència pot destruir la possibilitat d'evasió, lligar-se és una pèrdua de llibertat: «*irònicament* l'empresonaven quatre parets i un sostre de tendresa» (p. 74), «pensà amb una careta recança en la seva mà d'una estona abans, sense anell, àgil i lliure. Els ulls se li velaren una mica» (ps. 97 i 98).

### Temes diversos

Alguns contes no tracten específicament de les relacions home-dona, encara que disset sobre vint-i-dos girin entorn d'aquest assumpte, sinó de temes diversos; tots ells dominats, però, pel patiment humà a diversos nivells.

1) *Històries d'homes sols*: Són històries atípiques dintre la producció de Mercè Rodoreda, centrada quasi sempre en l'anàlisi de psicologies femenines i en les relacions home-dona. Els contes són: *Un home sol* i *Cop de lluna*. El primer analitza l'angoixa d'un home sol que està esperant en una casa deshabitada a algú que no arriba; finalment fugirà esporuguit pels seus pensaments i suposicions, que no sabem si són producte de la por o tenen una base real.

El segon conte reflecteix una situació política concreta: Un vell mig foll ha demanat un refugiament espanyol perquè l'ajudi en les feines del camp. El tracte que li donarà estarà tan mancat d'humanitat que el jove, com a reacció, quasi arribarà a matar-lo.

10. F. LUCIO, *La soledad en los últimos relatos de Mercè Rodoreda*. "Cuadernos Hispanoamericanos", núm. 242, febrer del 1970.

11. "Vécue avec d'autres l'existence perd ses contours; c'est ce qui m'arrive avec J. Mais quand je suis seule, elle devient infiniment précieuse, merveilleuse, c'est le détail de la vie même" (K. MANSFIELD, *Journal*, Paris 1973). La soledat també li agrada molt a Mercè Rodoreda: "Me gusta mucho. Es cuando de verdad me encuentro. Si no, te diluyes en los demás." (Montserrat ROIG, *op. cit.*).

2) *Històries de nens* (*Gallines de Guinea* i *El bany*). La infància constitueix en la narrativa de Mercè Rodoreda un temps únic i ir-repetible de felicitat, mitificat pel record. El fet que en aquest llibre la constant desaparegui fa que la visió de la vida, tant en els homes, com en les dones, esdevingui desoladora. Malgrat que són nens els protagonistes, aquests contes tenen un caire pessimista; són nens colpits per la crueltat d'un fet concret. En el primer conte, un nen s'adona del tracte despietat dels homes envers els animals, en aquest cas d'una venedora de la plaça amb unes gallines de guinea. El conte acaba amb la frase que li diu el nen a la seva mare: «Éstic més trist...» (p. 50).

En el segon, uns nens, Mercè i Felipet, fan malbé, en banyar-la, una nina, i, quan la veuen destrossada, queden desconsolats: «I si la llencéssim, i només aprofitéssim el cap? —proposa Felipet. Ho acabà de dir i els ulls se li ompliren de llàgrimes.» (p. 247).

L'autora ens va parlar d'aquest conte com d'un fet totalment autobiogràfic: el nom de la protagonista és prou aclaridor, Mercè, així com el gran paper que té l'avi en la vida d'aquesta nena (com en el cas concret de l'autora). Els personatges viuen «en aquell racó de Sant Gervasi» (p. 241), on habitava també Mercè Rodoreda en la seva infància, i la casa té un jardí (aquest jardí amb el qual Mercè Rodoreda volia representar la felicitat perduda, l'època d'infància). Hi ha una noció de vida de barri (represa a *El carrer de les Camèlies*), que pot caracteritzar molt concretament un temps ja definitivament perdut: tot el veïnat contribueix al bateig d'una nina... És també el conte que amb més precisió descriu itineraris i llocs concrets de la topografia urbana (fet que serà molt explotat en la narrativa posterior de Mercè Rodoreda).<sup>12</sup> Es parla d'un colomar, i el colom serà un símbol ple de força a *La plaça del Diamant*. Ens sembla que tots els ingredients de la narració tendeixen a indicar-hi un valor autobiogràfic, valor confirmat pel testimoni de l'autora i, també, pel fet que en ell s'integren molts elements de la seva narrativa posterior.

Els finals de *Vint-i-dos contes* són molt significatius. Quasi tots acaben amb la paraula tristesa (o un sinònim) o amb el suïcidi —fins i tot els quatre contes que no tracten específicament de les relacions home-dona tenen la mateixa constant—, i, com assenyalen R. Bourneuf i R. Ouellet,<sup>13</sup> «dans les dernières pages d'un roman, l'auteur nous remet souvent la clef de l'univers qu'il a

12. Els noms de dues novel·les ja són prou significatius: *La plaça del Diamant*, *El carrer de les Camèlies*.

13. R. BOURNEUF i R. OUELLET, *L'Univers du Roman* (Paris 1972), p. 47.

creés», en aquest cas concret, tractant-se de contes, on la condensació és màxima en les últimes línies. Hi trobem una voluntat per part de l'autora d'accentuar el pessimisme que ja es desprèn de la història. Mercè Rodoreda va estar buscant, molt de temps, una paraula amb la qual acabar *La plaça del Diamant* i a l'últim la va trobar: «contents». Els finals d'aquests contes demostren clarament que certs fets literaris no són casuals.

Tan sols hi ha un conte que es diferencia dels altres temàticament i tècnicament: *En el tren*. Es tracta de la conversa d'una dona amb un interlocutor que no parla, durant la qual explica la seva vida, plena de desgràcies, d'una forma lleugera i alhora inconscient. L'optimisme, un fals optimisme, prové, no de la matèria narrativa —plena d'infortunis—, sinó del punt de vista emprat: «jo no sé llegir cap lletra, el meu fill sí que sabia llegir com si fos un fill de senyors, però va morir del pit i encara no tenia vint anys. El meu home va dir-me: "No ploris, així s'ha estalviat de fer el soldat."» (p. 251). El final, en aquest únic cas, escapa també a la regla; després d'explicar-nos una desgràcia rera l'altra, la protagonista ens diu: «Quan penso en els que no tenen tanta sort com jo, mare meva!, i en les tragèdies que els passen que quasi fa escriure...» (p. 257). És un sarcasme. De fet, la protagonista, en la urgència del seu viure, no ha tingut mai temps de compadir-se d'ella mateixa.

### Tècniques

Si a *Vint-i-dos contes* hi ha una unitat temàtica, el llibre tracta, en canvi, una crisi de tècniques. No podria ser d'altra manera. En tornar a escriure, Mercè Rodoreda es troba en un país que no és el seu i amb una línia trencada, la de la novel·la catalana. Si *Aloma* era perfectament situable dintre un context literari concret, el de la novel·la psicològica i catalana, el filó s'ha trencat amb la guerra civil i amb la dispersió dels autors que la conreaven. Mercè Rodoreda ha de buscar una nova escriptura i començar gairebé de nou; per aquest motiu, a *Vint-i-dos contes* hi haurà tècniques molt diferents. En línies generals, en podem distingir tres:

1. Els contes de tipus més tradicional, amb un narrador que sap més que el personatge, relació que, seguint Todorov,<sup>14</sup> podríem reduir a l'esquema: narrador > personatge; 2. aquells contes on el narrador sap menys que el personatge (són *behavioristes* o objectius): narrador < personatge; 3. en altres contes, en canvi, el narrador diu allò que també sap el personatge: narrador = personatge.

El primer grup seria la diegesi o relat, i

14. T. TODOROV, *Les catégories du récit littéraire*, "Communications", 8 (1966), ps. 141-142.

l'últim la mimesi, distinció que va efectuar ja Plató,<sup>15</sup> i que amb lleugeres modificacions van reprendre H. James i els seus deixebles: *telling* (diegesi), *showing* (mimesi); per entendre'ns, podríem dir que *telling* seria la narració i *showing* el discurs.

La majoria de contes tenen una ordenació de la matèria narrativa que podríem denominar tradicional. Un narrador que coneix els seus personatges ens explica la seva història amb aclariments que pot furnir-nos a causa de la seva posició privilegiada; és el que anomenem diegesi o narració.

En tractar-se de contes, el temps es comprimeix en un espai més aviat curt i dens (un temps resum de vida), per exemple: el que dura una embastada (*Fil a l'agulla*), o el que permet la visió d'unes noies joves (*Estiu*); sols s'analitzen o exposen els punts més característics i generalment més angoixosos d'una vida. El passat, molt sovint, s'incorpora al present de la narració, com en una caixa xinesa i així l'explica: en mirar-se al mirall una dona recorda el seu passat (*El mirall*). El record pot sorgir per similitud d'escenaris o situacions: «quan obrí els ulls veié que, enllà del riu, un halo rogenic tenia la boira. Li semblà que tornava a sentir crepitir la fusta encesa, que el fum tornava a ofegar-la, com aquella nit. Aleshores feia prop d'un mes...» *Divendres 8 de juny* (p. 192); el record pot també aparèixer per associació d'idees: «Té, pren el rosa (...) "Rosa, rosa..." Tot d'una s'estremí i una onada de rubor li pujà fins als cabells. (...) "Rosa... rosa... de pressa, que no s'adoni de res... Per què et menges les roses?" (*El gelat rosa* p. 98). En aquests contes hi ha una dissociació entre veu i mode; la noció de punt de vista semblant-nos equívoca i, si més no, insuficient, la substituirem, seguint la terminologia emprada per Genette,<sup>16</sup> per dos termes: *veu* (a través de qui veiem la història, el que Lubbock denomina *focus* narratiu) i *mode* (qui parla, qui és el narrador). Aquí el focus és generalment una dona (poques vegades un home), però hi ha també un narrador impersonal que filtra la matèria narrativa, i que es tradueix en una tercera persona, que està lluny d'ésser omniscient, com a *Aloma*<sup>17</sup> (primera versió). En aquest grup, el narrador, encara que no ho aconsegueixi plenament, prova de dissimular la seva presència i la seva funció d'ordenador de la matèria narrativa, i tendeix a ser objectiu al màxim i a

15. PLATON, *La République*, dins *Oeuvres complètes*, vol. v (París, Belles Lettres, 1932), ps. 392 i següents.

16. G. GENETTE, *Figures III* (París 1972), Caps. 4 i 5.

17. Les diferències que hem esmentat són les que separen les dues versions d'*Aloma*, la primera, Institució de les Lletres Catalanes, 1938, i la segona, Edicions 62, 1969.

visualitzar l'acció, a anar-se despullant dels elements subjectius. Estem molt lluny de les primeres novel·les de Mercè Rodoreda, on el narrador es recreava en la seva funció, manipulant ostensiblement el món que havia creat (podríem parlar d'escriptura «lúdica»). Per això, encara que aquestes narracions les hàgim denominat tradicionals, es nota d'una forma difusa una influència que podria ser de les tècniques de la novel·la americana, o bé una evolució pròpia dintre d'una obra narrativa individual, o ambdues coses al mateix temps. El moment de l'escriptura és important en el sentit que l'autor dóna menys al temps de l'aventura narrada que el de la seva època.

2) *Contes behavioristes*. Quan Mercè Rodoreda reprengué després de la llarga interrupció la seva obra literària, la novel·la dominant a Europa era l'americana, que venia a treure la producció europea de l'impasse en què havia caigut una vegada definitivament liquidada la novel·la psicològica. Una de les principals i més fructíferes innovacions de la novel·la americana és la tècnica denominada *behaviorisme*, que es pot definir com el *parti pris* de tenir: «pour seul réel, dans la vie psychologique d'un homme ou d'un animal, ce qu'en pourrait percevoir un observateur purement extérieur, représenté à la limite par l'objectif d'un appareil photographique (...), bref, de réduire la réalité psychologique à une suite de comportements, dont les paroles ou les cris font d'ailleurs partie au même titre que les gestes ou les Jeux de physionomie».<sup>18</sup> Claude-Edmonde Magny ressalta, a més, que el corrent americà havia vingut a renovar «la república de les lletres», reduïda, amb la novel·la psicològica, a ambients burgesos, en els quals hi havia temps material, gust i mitjans intel·lectuals per observar-se. A França, potser sí que la novel·la psicològica era producte d'un determinat món; el fet, però, no és el mateix a Catalunya: *Aloma*, per exemple, té com a escenari un ambient que de cap manera podem denominar burgès. És evident, però que, qui es posava a escriure en els anys 45-50, no podia oblidar la «gran lliçó de la novel·lística americana: el novel·lista ens ha de posar els fets davant els ulls, però no cal que ens ajudi a comprendre'ls.

Aquesta economia a l'hora d'escriure implica una selecció minuciosa per part de l'autor, que no repercuteix, però, en el resultat final, ni fa menys creïble, real o versemblant la narració; és tan sols una altra forma de narrar, on interessa més la història que el narrador. Malraux ha pogut remarcar, en relació a Balzac, que com més llargues són

les descripcions, menys veu el lector allò que és descrit.

Allò que de forma difusa notàvem en els contes que hem denominat tradicionals —una tendència no del tot assimilada vers l'objectivisme— s'accentua i concreta en un parell de contes *behavioristes*: *Un home sol* i *Darrers moments*. Al primer hi trobaríem el procediment que amb tanta eficàcia utilitza Hemingway a *The Killers*, «la dada amagada»,<sup>19</sup> que el lector, que ha quedat en suspens, ha de completar.

*Darrers moments*, té moltes similituds amb *Hills like White Elephants* de Hemingway.<sup>20</sup> Assistim, com en el conte de l'escriptor americà, al diàleg d'una parella en una estació de tren. Però si en el conte de Hemingway el diàleg, malgrat la seva discreció, era aclaridor d'una situació i d'uns personatges, en el de Mercè Rodoreda és fred i distanciat, no té la densitat que pot fer comprendre un comiat (el dels protagonistes). Les tècniques que tan sàviament domina Hemingway no semblen adaptar-se a les característiques de Mercè Rodoreda com a narradora. El llenguatge que sembla que li escau més és una mena de diàleg (que és un monòleg on resulta mut l'interlocutor) on veu i mode s'identifiquen i que, utilitzat amb gran fortuna a la seva narrativa posterior, sembla iniciar-se ja en alguns contes d'aquest llibre.

3) Els contes on es produeix la identificació entre veu i mode són *La brusa vermella*, *En veu baixa*, *Abans de morir*, *La sang*, *En el tren* i *Tarda al cinema*.

Als tres primers, malgrat emprar-se la primera persona, aquesta no filtra completament la matèria narrativa; és una primera persona que tendeix encara a la descripció objectiva, a la tercera persona narrativa. Trobem també, en aquests contes, el passat incorporat amb valor autònom dintre la narració, mitjançant uns diàlegs reportats fidelment i massa repetitius, que fan perdre cohesió al relat. Aquests contes són una mena de pont vers unes tècniques narratives més personals i que seran característiques de la posterior producció de Mercè Rodoreda.

En canvi, *Tarda al cinema*, *En el tren* i *La sang* ja prefiguren, tant per l'escriptura

19. Aquesta terminologia és la que emprà Mario Vargas Llosa, que denomina «dada amagada» en *hipèrbaton* la dada que està descol·locada, però que es pot completar més endavant; en canvi, si no està dintre la narració, la denomina en *hipèrbole* (García Márquez, *Historia de un deicidio*, Barcelona 1971).

20. Al conte de Hemingway presenciem la conversa d'una parella en una estació de tren a Espanya; no es pronuncia mai la paraula avortament, però entenem, malgrat l'extrema discreció, que l'home vol que la dona es decideixi a avortar.

18. Claude-Edmonde MAGNY, *L'âge du roman américain* (Paris 1948), ps. 50 ss.

com per la seva densitat, *La plaça del Diamant* i les últimes obres.

En els dos últims contes s'utilitza una escriptura que podríem denominar, seguint la terminologia de Barthes, *parlada*.<sup>21</sup> Es tracta d'un diàleg amb interlocutor mut però present, com en alguns contes de K. Mansfield.<sup>22</sup> Les frases que inicien els contes, i que, per tant, determinen el to dominant, són les següents: «Veu, em va dir, en aquesta panera» (p. 7.); «no, no, tal com li ho dic, mai no he pogut dormir en el tren» (p. 251). Unes dones senzilles expliquen llurs vides; el resultat és, doncs, el món filtrat i vist per una consciència individual i, per tant, una realitat plenament subjectiva; és el que Lubbock denomina *narració amb punt de vista*,<sup>23</sup> Blin, *amb restricció de camp*,<sup>24</sup> i Pouillon *visió amb*. El personatge és vist: «non dans son intériorité, car il faudrait que nous en sortions alors que nous nous y absorbons, mais dans l'image qu'il se fait des autres, en quelque sorte en transparence dans cette image. En somme, nous le saisissons comme nous nous saisissons nous mêmes dans notre conscience immédiate des choses, dans nos attitudes à l'égard de ce qui nous entoure, sur ce qui nous entoure et non en nous mêmes».<sup>25</sup>

*Tarda al cinema* és la pàgina del diari d'una noia jove que explica amb tota la frescor de la seva joventut i de la seva espontània manera d'ésser, com ha viscut un diumenge, i més concretament, el diumenge 2 de juny. Hi ha, doncs, molta menys amplitud temporal que en els altres contes, els quals eren resums de vida. Tractant-se de la pàgina d'un diari el to és més col·loquial que literari —com en els anteriors contes—, que eren converses, d'altra banda. L'estil presenta una certa ambigüitat (el que Joaquim Molas denomina «un dir i no dir quasi carnerianament»),<sup>26</sup> pròpia de la poesia, i que concorda amb la peculiar psicologia del personatge, que

sembla que ens digui que hi ha coses que costen molt de dir: «Després, qualsevol que llegís aquest diari diria que penso que en Ramon no m'estima i jo crec que sí que m'estima encara que sembli que només pensa a comprar i vendre porqueries. Però encara no és ben bé això el que jo voldria dir. El que voldria saber explicar és que, encara que gairebé sempre estigui trista, en el fons estic contenta» (p. 80).

\* \*

1) Després d'una anàlisi temàtica detallada ens creiem en situació de poder individualar a *Vint-i-dos contes* un mot-tema: *fracàs*, i un mot clau: *tristesa*. El mot tema se'ns fa present a través de l'estructura ternària dominant en els contes.

A *Aloma*, història d'una adolescent, l'esquema narratiu era: SOMNI-VIDA-FRACÀS. A *Vint-i-dos contes* els mateixos elements entretreixen diverses relacions.

VIDA-FRACÀS-SOMNI (*La sang, Felicitat*)  
SOMNI-VIDA-FRACÀS (*Abans de morir*)  
SOMNI-FRACÀS-VIDA (*El mirall, El gelat rosa*)

Malgrat ésser l'esquema ternari el dominant, també podem trobar el binari:

VIDA-FRACÀS (*Nocturn, Mort de Lisa Sperling*)  
SOMNI-FRACÀS (*Carnaval, Tarda al cinema*)

Es pot individualar molt clarament un fil conductor doble en el conte *La brusa vermella*. Partint-se de dos punts diferents s'arriba a un mateix resultat.

la noia: VIDA-FRACÀS  
el noi: SOMNI-FRACÀS

De forma molt més difusa es pot individualar també un esquema doble en *El mirall*.

la dona: SOMNI-FRACÀS-VIDA  
l'home: SOMNI-VIDA-FRACÀS

L'esquema, per a la dona, seria, com ja hem indicat, el mateix d'*El gelat rosa*; seguint el punt de vista del l'home, el d'*Abans de morir*.

Hi ha, però, un parell de contes en els quals no es pot individualar cap estructura, ni binària ni ternària. Un d'ells és *En el tren*, on no hi ha relació de causa-efecte entre les diferents parts dels discurs narratiu, sinó que tota la matèria se situa a nivell del flux de la consciència i s'aboleix, per tant, la relació temporal o de causa-efecte. A *Un home sol* només es descriu un sentiment: la por d'un home que se sent acorralat.

21. "L'écriture blanche, celle de Camus, celle de Blanchot ou de Cayrol, par exemple, ou l'écriture parlée de Queneau, c'est le dernier épisode d'une Passion de l'écriture, qui suit pas à pas le déchirement de la conscience bourgeoise" (R. BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, París 1972, p. 10; el subratllat és nostre).

22. N'hi ha concretament un, titulat *A l'autobús*, que és la conversa de dues dones: una senyora i la seva amiga; tot, però, està dominat pel parlar de la senyora, l'amiga és un interlocutor mut, com en el cas d'aquests contes de Mercè Rodoreda.

23. P. LUBBOCK, *The Craft of Fiction* (Londres 1954).

24. G. BLIN, *Stendhal et les problèmes du roman* (París 1954).

25. J. POUILLON, *Temps et roman* (París 1946), p. 76.

26. Joaquim MOLAS, *Mercè Rodoreda i la novel·la psicològica*, "El Pont", núm. 31 (1969), p. 12.



L'element dominant, que trobem en tots els esquemes, és el FRACÀS, un fracàs que en tres esquemes dels cinc individuats és l'element que clou el discurs narratiu. El somni amb què acaba un esquema és un somni-evasió, un somniar per defugir la realitat; i la vida amb què acaba l'altre és un anar tirant descensat, mai una plenitud. El que ja s'expressava a les primeres novel·les de Mercè Rodoreda, més com una intuïció que com a fet comprovat —quan les va escriure, l'autora era tan sols una adolescent—, la primàcia del somni, és corroborat per la vida. El somni, que a *Aloma* iniciava l'esquema, demostra ésser l'únic element de felicitat possible; per això, en alguns d'aquests contes, s'escull com a mitjà per a defugir una realitat que inexorablement porta al fracàs. El somni és un element màgic, un mitjà per alliberar-se del món i ésser feliç.

De tots els esquemes individuats, el preferencial (i que, per tant, es repetirà en les properes novel·les de Mercè Rodoreda i, molt concretament, a *La plaça del Diamant*), és precisament: VIDA-FRACÀS-SOMNI. Han passat vint anys des d'*Aloma* i, per tant, la visió del món ha canviat. Aquest esquema és, doncs, prou omnipresent perquè puguem veure-hi una de les estructures privilegiades mitjançant les quals, a *Vint-i-dos contes*, i en la seva narrativa posterior, Mercè Rodoreda interpreta el món (i, molt probablement, la seva pròpia situació en ell). El que presenta el novel·lista, com assenyala Wellek,<sup>27</sup> és menys un document, esdeveniment o personatge, que un univers. El de *Vint-i-dos contes* és un univers descensat que comença a insinuar un pacte amb la vida mitjançant el somni; però no un somni generador d'illusions que es catapultaran a la vida (el somni d'*Aloma*), sinó un somni com a món a part; ja s'ha vist que la vida no ofereix res; el somni, doncs, es tanca i s'alimenta a si mateix. I si, com volen alguns crítics, no hi ha composició sense concepció del món, la que es desprèn d'aquests contes és ben descensada, però perfectament vàlida perquè està minuciosament documentada a diferents nivells. No oblidem, a més, que *Vint-i-dos contes* va ser escrit en un moment particularment dramàtic tant a nivell històric com a nivell personal: en la immediata postguerra i a l'exili («sortia d'un d'aquests viatges *about de la nuit...*»)

2. Pel que fa a l'aspecte verbal, ja hem vist quines són les característiques d'una mena de filó que Mercè Rodoreda descobreix en aquets contes —i molt concretament en tres— i que tendeix a l'expressió del jo, suprimint el narrador. En referir-nos a dos d'a-

quests contes (*La sang* i *En el tren*) hem mencionat l'escriptura parlada: les dones protagonistes són grans i poden explicar tota una vida. A *En el tren*, per exemple, es parla de l'arribada de la República, de la Revolució, de la guerra i dels camps de refugiats (aquestes claus històriques ens indiquen el temps en què tindran lloc les properes novel·les de l'autora, i això no ens sorprèn si tenim en compte que, en general —i molt concretament en aquest cas—, el record sol generar la novel·la).

L'altre conte —*Tarda al cinema*— té el mateix to, però és, més que res, un fluir de vida immediat i directe. El que cercarà Mercè Rodoreda en les seves novel·les serà combinar aquets dos aspectes: un resum de vida que doni la impressió de passat, si no de vida, i un passat que sigui present. Es buscarà, no una evocació, sinó un fer revivre. Tots tres contes se situen, però, en un corrent que porta finalment al mónleg interior, i, per tant, a l'expressió més pregona del jo, al pensament en formació, al flux de consciència: la conversació a *bâtons rompus* de Montaigne, la novel·la epistolar i el diari íntim en serien les anelles.

En aquests contes se substitueix el *tout venant* mental pel *tout venant* de la conversa. A *En el tren* no hi ha entre les diferents parts del discurs cap lligam lògic; es diuen les coses tal com acudeixen, sense organitzar-les per fer-les més entenedores. El que es perd en ordenació és guanya en espontaneïtat; només un fet separa la matèria narrativa del mónleg interior, la presència, muda però, del que la crítica francesa denomina *narrataire*,<sup>28</sup> l'interlocutor a qui es parla, encara que no intervingui dintre el conte, i que determina el to de la ficció.

De la combinació de les característiques d'aquests contes —to directe de l'escriptura parlada, i visió de la vida amb un personatge, la qual cosa significa que ens situem dintre la consciència d'una dona i veiem el món desdoblant en ella—, en sorgirà una forta impressió de vida; no som espectadors llunyans, sinó que vivim i sentim en el personatge. Aquest, a més, pertany a les capes populars, i per això les figures centrals d'aquests contes prefiguren les futures protagonistes de les novel·les de Mercè Rodoreda: Colometa, Cecília... Aquesta figura central, portada per la imperiosa necessitat de viure, no té temps per romanticismes ni evocacions tenyides de melangia; el seu parlar indecís, col-

28. "Le lecteur d'une fiction en prose ou en vers et le narrataire dans cette fiction ne doivent pas être confondus. L'un est réel, l'autre est fictif; et s'il arrive que le premier ressemble étonnamment au second, c'est là l'exception et non la règle" (G. PRINCE, *Introduction à l'étude du narrataire*, "Poétique", 14, 1973, p. 180).

27. R. WELLEK i A. WARREN, *Theory of Literature* (New York 1949).

loquial, mai vulgar, que expressa pors i supersticions presents en la consciència de tots, és fortament poètic (to poètic i popular, íntimament lligats). Mercè Rodoreda desmenteix de forma rotunda, amb l'exemple, a Llorenç Villalonga, un altre gran novel·lista, que malgrat haver rectificat després aquesta posició havia afirmat que, «evidentment, la psicologia popular ha de resultar més monòtona que no la de la gent cultivada»<sup>29</sup> i li demostra, mitjançant la galeria de personatges que tímidament sorgeixen ja en aquests contes, com poden ser de riques i variades aquestes psicologies, i sobretot, i aquest ens sembla un aspecte fonamental: la seva possibilitat de

profunda veritat i poesia. A *Vint-i-dos contes* Mercè Rodoreda troba un filó que serà el generador de les seves novel·les posteriors.

Si, com deia Bouffon, l'estil és l'home, Mercè Rodoreda sembla haver-ne descobert un on la vida és centre i aliment literari: una visió plenament antropomòrfica del món. L'escriptura és un fals diàleg —car l'interlocutor s'exclou radicalment— i la falla, el record i el somni es clouen sobre si mateixos. En aquest cas concret, la introspecció i la fantasia generen l'obra, car, com diu Flaubert, «*Il y a deux classes de poètes, les plus grands, les rares, les vrais maîtres résumant l'humanité sans se préoccuper d'eux mêmes ni de leurs propres passions mettant au rebut leur personnalité (...)* Il y en a d'autres qui n'ont qu'à crier pour être harmonieux, qu'à pleurer pour attendrir, et qu'à s'occuper d'eux mêmes pour être éternels». A aquesta última classe de creadors pertany Mercè Rodoreda.

CARME ARNAU

29. En la *Carta a Rodoreda* que encapçala la novel·la de Villalonga, *La Lulú*, aquest expressa la seva admiració per l'autora de *La plaça del Diamant*, bo i admetent que «la gràcia no reconeix èpoques ni categories socials i això explica que tants de reis es casin amb pastorettes —almenys a les rondalles.»

## Apunt sobre la narrativa breu de Pedrolo per Josep M. Benet i Jornet

Manuel de Pedrolo és, de segur, un dels escriptors catalans d'audiència actual més sòlida. Compta amb un públic seguidor que li és fidel i que ell s'ha guanyat a pols, sense necessitat de recórrer a cap procediment extraliterari. Ningú més sever a l'hora de l'auto-promoció que aquest home aparentment distant, fidel a uns principis ètics que sovint li han vedat possibilitats de realització pública, que es va negar a escriure en cap altra llengua que no fos la catalana i que actualment viu, sospito que sense luxes, d'allò que ha escrit. La seva actitud, tan necessària com d'altres actituds, però més clara i més difícil que la majoria, i per tant més d'agair, ha desembocat, doncs, segons sembla, en una petita victòria, que és seva, però que repercuteix en tots nosaltres.

Autor prolífic, que durant temps i temps va anar acumulant, als calaixos, originals no publicats, ara sembla que no solament ha equilibrat el que escriu amb el que publica, sinó que, a més, veu aprimar-se —fins i tot malgrat els problemes de censura— el romanent de material acumulat. I així, per exemple, avui comença a sistematitzar i en part a recuperar aquell aspecte de la seva obra que generalment acostuma a tenir més difícil sortida, el conjunt total dels seus *Contes i*

*narracions*.<sup>1</sup> El mosaic del primer volum aparegut inclou la producció de més de quinze anys, des dels tempteigs conservats de l'adolescència fins als productes de la primera maduresa. Sembla que seran necessaris dos volums més a fi que aparegui completa la narrativa breu escrita fins avui, però comparativament amb la seva novel·lística, aquesta quantitat no és excessiva, més si tenim en compte la capacitat migrada dels volums en els quals ha començat a aparèixer. Efectivament, aquí em toca fer a l'editorial un retret que inclou tots els volums de mida petita de la seva col·lecció «*Classics catalans del segle XX*». Malgrat l'aparència de la presentació, el gruix de contingut amb prou feines ultrapassa el de dues novel·les d'extensió normal, molt poc per les ambicions que se li suposen, molt poc, concretant més, si els comparem amb les obres completes que puguin publicar d'altres editorials catalanes, i no em refereixo ja només a la *Selecta*, sinó fins i tot als volums de l'*Obra Completa* de Josep Pla que edita «*Destino*», els que més

1. Manuel DE PEDROLO, *Contes i narracions*, Barcelona, Edicions 62, 1974. («*Classics Catalans del segle XX*»).