

Segones Jornades d'Estudi
Vida i obra de Caterina Albert

**“L’empremta de la narrativa de Caterina Albert
en els primers relats de Mercè Rodoreda”**

Carles Cortés Orts
Universitat d'Alacant

Introducció: la creació d'un estil literari

Caterina Albert i Mercè Rodoreda són, segurament, dos dels exponents més rellevants en la literatura catalana de dones del segle xx. La seua activitat literària ha representat una aportació significativa en l'evolució dels models estètics de la nostra literatura, des del model de drama rural localitzat en el modernisme al qual es va adscriure Albert,¹ a la introducció de la trama psicologista feta a partir dels anys trenta, un model al qual Rodoreda intentà aproximar-se en les seues primeres narracions i que consolidà, finalment, en les obres corresponents a la seua etapa de maduresa creativa, en la dècada dels seixanta i dels setanta. Partim, doncs, de dos productes estilístics ben distints, encara que presenten unes conseqüències d'igual importància per al desenvolupament de la literatura catalana contemporània. Malgrat aquesta diferència, volem localitzar quina és l'empremta estilística que la narrativa de Caterina Albert, especialment a partir de l'obra *Solitud* (1905), va marcar en els orígens creatius de Mercè Rodoreda en la dècada dels trenta.² Centrem el nostre estudi, doncs, en la primera novel·la de l'autora de l'Escala i les primeres novel·les de l'escriptora barcelonina.

És evident que la figura emblemàtica d'Albert era present en la formació literària de Rodoreda; la crítica ha apuntat també la importància de la narrativa de Caterina Albert en la constitució de l'estil narratiu propi de Mercè Rodoreda. Així, Joan Sales, l'editor de gran part de les obres de

¹ Vegeu les reflexions de Jordi Castellanos en “Víctor Català i el modernisme” (1993, 17-41).

² En obres posteriors de Rodoreda també és possible trobar diversos paral·lels. Pensem, per exemple, en el relat breu “Carnaval” (*Vint-i-dos contes*, 1959), que recorda, sens dubte, el “Carnestoltes” (*Caires vius*, 1907) de l'autora empordanesa. En *Quanta, quanta guerra...* (1980) i en *La mort i la primavera* (1986) hi ha, igualment, distints elements que recordaran la construcció de *Solitud*.

l'autora, observa el paral·lel de la novel·la d'Albert amb *La plaça del Diamant*: “Vostè hi ha arribat amb aquesta obra com una altra novel·lista catalana hi arribà amb *Solitud*.” (Sales 1982, 227). Amb tot, el comentari de Sales va referit a la importància referencial de les dues novel·les adduïdes dins del panorama de les lletres catalanes. És en relació a les primeres obres de l'escriptora —publicades entre 1932 i 1938—, quan la crítica localitza una major presència de l'influx de la novel·la esmentada de Caterina Albert. Mercè Ibarz observa aquesta influència en el fet que “[Rodoreda] retindrà l'afirmació de la solitud com a via d'alliberament, i reprendrà la revisió profunda de les situacions que poden pesar sobre les dones com una condemna: el matrimoni i la maternitat.” (Ibarz 1991, 38). Fins i tot, poc després de publicar la primera narració, *Sóc una dona honrada?* (1932), Delfí Dalmau —coautor amb Rodoreda del llibre d'opinions *Polèmica* (1934)— relacionà també el seu inici literari amb les obres de ficció de Caterina Albert: “I em fa pensar en Víctor Català la manera com vós us parleu en diàleg personal, i la forma com us expresseu en els vostres personatges.” (*Polèmica*, pàg. 70).

La localització d'influències d'una autora com Caterina Albert en l'obra de narradors posteriors, des dels anys trenta ençà, és una conseqüència de la mateixa dinàmica de la creació literària.³ Rodoreda, com els autors que iniciaren la seua trajectòria creadora en l'època posterior al noucentisme, conscients de la necessitat de dotar la literatura catalana d'una producció en prosa de ficció, tingueren en compte els models narratius que els precediren. És per això que aquells/es autors/es es retrobaren amb els relats modernistes, sobre els quals construïren el seu estil personal. Així, la influència dels autors modernistes en els escriptors postnoucentistes no és sinó un fet referencial, ja que els models estètics desenvolupats pel nou grup d'autors difereix considerablement dels postulats dels primers. Amb tot, és possible trobar, especialment en el cas de les primeres novel·les de Rodoreda, una sèrie d'elements referencials o simbòlics, que fan recordar el reconeixement que l'autora de Barcelona va tenir sobre la primera gran escriptora del seu segle que signava amb el pseudònim de Víctor Català. Com assenyala Helena Alvarado en l'estudi *Solitud, de Víctor Català*, davant de l'absència d'una “genealogia femenina reconeguda o sòlida dins una tradició òrfena de mare [...], l'escletxa ja és oberta” (Alvarado 1997, 85), amb Caterina Albert, autores com “Mercè Rodoreda, M. Aurèlia Capmany, Montserrat Roig, M. Antònia Oliver, Marta Pessarrodona, Carme Riera, etc. I tantes altres que continuen la nissaga ara amb plena consciència i voluntat” (Alvarado 1997, 85-86), varen trobar un referent per al desenvolupament dels seus nous models literaris.

Per portar endavant la nostra anàlisi comparativa, hem tingut en compte les quatre primeres novel·les de Mercè Rodoreda, redactades i publicades abans de la guerra civil, dins del primer període formatiu de l'autora. Ens referim a les novel·les *Sóc una dona honrada?* (1932), *Del*

³ Helena Alvarado resumeix, d'una manera prou singular, les aportacions de la narrativa de l'autora. Consulteu Alvarado 1997, 82-84.

que hom no pot fugir (1934), *Un dia de la vida d'un home* (1934) i *Aloma* (1938).⁴ Hem deixat de banda la narració *Crim* (1936) ja que es construeix com una narració de gènere, concretament policíaca; els objectius d'aquest relat s'allunyen plenament del model psicologista dels altres quatre textos, per la qual cosa és pràcticament impossible trobar alguna dada per a la nostra anàlisi. El nostre propòsit és conèixer en quina mesura és possible trobar l'empremta del model narratiu que Caterina Albert va establir en *Solitud*.⁵ La gran heterogeneïtat temàtica i estructural dels textos rodoredians estudiats confirma la seua voluntat d'experimentació en aquella època; per això mateix, serà més fàcil destriar influències d'altres escriptors anteriors. A més, la decisió de l'autora de no reeditar les quatre primeres novel·les en les obres completes denota una pròpia consciència de les mancances estilístiques d'uns textos que, en paraules de, X. Pericay i F. Toutain en *El malentès del noucentisme* (1996), semblen els “balbucejos inevitables dels anys d'aprenentatge” i “unes obres impersonals, mimètiques, escrites a remolc de la producció en prosa de la dècada dels trenta?” (Pericay/Toutain 1996, 220).

Aquesta investigació comprén l'anàlisi de les històries construïdes per totes dues autores. Fem esment de les trames desenvolupades, com també de la caracterització dels personatges i la constitució dels espais respectius. L'anàlisi de les trames ens servirà per observar la constitució de les històries subjacents dels relats, on se situen les possibles influències temàtiques de l'escriptora modernista. Som conscients dels riscos de la crítica comparada, en tant que només la mateixa autora podria confirmar les nostres sospites. No obstant això, les afirmacions de l'interés per la literatura signada per Víctor Català en diversos testimonis de l'època o en paraules de la mateixa Rodoreda, ens confirmen l'interés per resseguir les possibles influències de l'autora modernista. A més, en els primers textos d'un escriptor és més evident la localització de les influències d'altres autors anteriors. Ray Bradbury, en *El zen en el arte de escribir* (1995, 105), deia que “si el treball estava bé, l'escriptor aprén. Però si estava malament, s'aprenia encara més”. Rodoreda era conscient de les limitacions de les seues primeres novel·les, el pròleg de *Sóc una dona honrada?* és una evidència dels seus dubtes com a creadora: “Només sents: «No s'escriuen llibres, les dones no escriuen llibres; totes tenen mandra.»” (*Sóc una dona honrada?*, pàg. 6). D'igual manera, Rodoreda felicità Anna Murià, en una ressenya que féu al llibre *Joana Mas* l'any 1934 en la revista *Clarisme*:⁶ “hem d'agrair, doncs, que hi hagi valents que escriguin novel·les i, entre aquests, hi comptem Anna Murià”. Tot això plegat ens fa pensar en la consciència que l'autora de Barcelona tenia com a dona i com a escriptora en un moment

⁴ Agraïm a l'Ateneu de Barcelona i a la Biblioteca de Catalunya les còpies microfilmades que ens han facilitat per fer possible l'estudi d'aquestes edicions no reeditades per decisió de l'autora.

⁵ Hem tingut en compte el recent estudi sobre l'autora i, concretament, sobre la novel·la, que ha desenvolupat Francesca Bartrina en el capítol cinqué “La novel·la canònica: *Solitud*” en l'estudi *Caterina Albert / Víctor Català. La voluptuositat de l'escriptura* (2000, 197-252)

⁶ Ens referim a la ressenya “*Joana Mas*, per Anna Murià” de la secció Llibres de la revista *Clarisme*, núm. 30 (12.05.34), pàg. 2.

clau de recuperació de la tradició novel·lística en català, on les dones havien de tenir la seua presència.⁷ És aquí on el mestratge referencial de Caterina Albert entra amb força, ja que és ben bé l'única autora de prestigi en el panorama literari català d'aleshores. No oblidem l'interés que altres personalitats semblen despertar en Rodoreda com M. Teresa Vernet o Llucietà Canyà, les quals van ser entrevistades per l'autora en la revista *Clarisme*.⁸ Així, en la ressenya esmentada sobre *Joana Mas* d'Anna Murià, reconeix que “hi ha pocs valors femenins. Cal esmentar sempre, amb respecte i admiració, els noms d'una Víctor Català, d'una Carme Karr, posem per cas” i Rodoreda exposa el seu enuig: “per què no escriuen! Poques novel·les amb signatura femenina hi ha actualment”.

Amb tot, som conscients de les limitacions reivindicatives de les primeres protagonistes de Mercè Rodoreda que, en paraules d'Anne Charlton, en *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)*, estan ben “lluny de la maternitat triomfant cantada per C. Monturiol i A. Murià.” (Charlton 1990, 90).⁹ Rodoreda, doncs, a diferència de les narracions d'autores del període no intenta trencar la situació social de les dones. Rodoreda només manifestarà un aparent inconformisme en algunes narracions breus que va fer durant la guerra, com és el cas de “Sònia”, on una jove no dubta en posar-se damunt “els pantalons d'home, que li venien balders” (“Sònia”, *Meridià*, 04.03.38), per anar a la guerra i venjar la mort del germà. D'una manera semblant es presenta la protagonista de “Trossos de cartes” (*Companya*, 4, 01.05.37, 10), un conte en forma epistolar publicat poc abans que reflecteix la resistència d'una jove al seu paper passiu durant el conflicte: “Diuen: sigueu abnegades, estímul per als qui lluiten, companyes dels companys en les hores greus... Doncs, no! Si jo no sé res de tu, tant me fa la guerra i la revolució i tot el món sencer, cada dia més lleig!”. Amb tot, el mestratge de les obres de Caterina Albert li servirà per millorar l'expressió de l'angoixa de les seues primeres protagonistes, en un medi que sovint impedeix la llibertat del seu desenvolupament. Rodoreda no manifesta, doncs, una voluntat de mímesi per expressar la rebel·lió de les protagonistes de Caterina Albert; l'autora només pren com a referència expressiva diversos elements simbòlics i referencials que evidencien la situació opressiva de les seues primeres protagonistes. És per això

⁷ En aquest sentit, Carme Arnau escriu en la biografia de l'autora que “per a Mercè la literatura serà el camí de l'evasió en un doble sentit. D'una banda perquè escriure representarà obrir una porta per escapar del tancament. [...] Inicialment, però, serà per a ella, també la manera de denunciar la situació de la dona a Catalunya, en general, i la seva, molt en particular, en un moment en què la dona enceta el camí de l'alliberament personal (Arnaú 1992, 26).

⁸ Podeu consultar la reedició actual de les “Entrevistes de Mercè Rodoreda a *Clarisme* (1933-1934)” de Teresa Muñoz Lloret, Teresa en la revista *Llengua & Literatura*, 5 (1992-1993), pàg. 495-573.

⁹ Unes paraules que semblen confirmar-se en la crítica ferotge que Rodoreda va fer a l'assaig *La revolució moral* d'Anna Murià en el mateix número de la revista *Clarisme* (núm. 30, pàg. 4) on es trobava la ressenya sobre *Joana Mas*. En l'article trobem expressions com aquesta: “Que una dona conscient, com creiem la qui així parla, digui: «la promesa que guarda la seva virginitat fins al dia del matrimoni, comet la vilesa més gran» ens sembla reproable, censurable, inadmissible.”.

que, en el nostre estudi, ens centrem bàsicament en tres obres del període esmentat: *Sóc una dona honrada?*, *Del que hom no pot fugir* i *Aloma*, les novel·les amb una protagonista femenina destacada que es presenta com a víctima del medi que l'envolta.

La construcció de les trames

Així, en primer lloc, podem esmentar els paral·lels estructurals i temàtics entre la trama d'*Aloma* i *Solitud*. La novel·la de Rodoreda presenta un esquema cíclic on la protagonista es presenta a l'inici en el moment que surt de casa al carrer, l'espai exterior on ella sent por. La jove observa un medi incontrolable marcat, en la primera versió de la novel·la, pels aldarulls polítics del moment històric.¹⁰ L'obra acaba amb el retorn d'Aloma als carrers de Barcelona des de la seua casa de Sant Gervasi, la mateixa situació amb què havia començat la història. Aloma s'acomiada en el relat amb l'assumpció de la nova situació creada pel seu embaràs, una vegada ha fugit el seu estimat Robert. *Solitud* és, en aquest sentit, un bon precedent per a l'autora barcelonina; la novel·la del 1905 comença i acaba amb la mateixa imatge, encara que contraposada: la pujada i la davallada entre el pla i la muntanya.¹¹ Igualment, podem localitzar la situació d'angoixa inicial de la protagonista davant del nou medi extern, el temor a l'espai desconegut. L'embaràs final suggerit pot recordar-nos també l'estat final d'Aloma, encara que amb uns motius ben distints. Observem, igualment, la imatge final que Albert dota a la seua narració: "Després baixà lentament del regatell i sense afegir altre mot, sense tombar la cara, sense res més que la roba de l'esquena, la dona, èrtica i greu, amb el cap dret i els ulls ombrívols, emprengué sola la davallada." (*Solitud*, pàg. 218).¹² Paral·lelament, la grisor de l'aspecte d'Aloma en la seua baixada des dels carrers de Sant Gervasi a la ciutat de Barcelona ens recorda la sensació anterior de Mila en *Solitud*: "I Aloma es perd avall dels carrers com una ombra dintre la nit que l'acompanya." (*Aloma*, pàg. 233).¹³

En els dos casos —en *Solitud* i *Aloma*— es tracta de novel·les amb progressió lineal on uns esdeveniments són conseqüència dels altres. Un esquema semblant és el que Rodoreda usa per

¹⁰ Recordem que en la segona versió de la novel·la, publicada l'any 1969, Rodoreda va eliminar les referències a moments concrets de la història.

¹¹ Sobre la ciclicitat de *Solitud* i l'autorealització de la protagonista consulteu l'estudi d'Helena Alvarado "Víctor Català / Caterina Albert o l'apassionament per l'escriptura" (1984, 28-29).

¹² Citem la novel·la de l'edició de 1979 corresponent al volum 27 de la MOLC ("Les Millors Obres de la Literatura Catalana").

¹³ Hem centrat el nostre estudi en la primera edició de la novel·la de l'any 1938, ja que la reelaboració a què es va veure sotmesa la segona versió del 1969 va fer desaparèixer alguns elements literaris que concreten les influències d'altres autors en la redacció del primer text.

Del que hom no pot fugir, encara que la resolució final de l'obra no implica una fugida física, com en *Aloma*, sinó que implica l'embogiment de la protagonista, això és, la fugida psíquica d'un personatge que sent una autèntica atracció pel suïcidi. En aquest sentit, hem de fer esment amb els paral·lels establerts entre la protagonista de *Del que hom no pot fugir* i el personatge principal del monòleg de Víctor Català *La infanticida* (1898).¹⁴ En tots dos casos, el factor *amor* s'estableix com a desencadenant del desequilibri psíquic de les protagonistes; encara més, podem localitzar un segon personatge en la novel·la de Rodoreda, la Cinta, la jove molinera, que embogeix després d'haver fugit amb un home casat i haver estat abandonada. A més, en aquest últim cas, la jove és assassinada per l'antic amant, una vegada n'abusa sexualment. Novament, la violència sobre una dona, com en el cas de *Solitud*, acaba determinant l'evolució del relat. Vegem, doncs, la influència del medi que resulta determinant en aquestes obres de Caterina Albert i de Mercè Rodoreda, un reflex evident de la pervivència dels models naturalistes en la narrativa catalana del primer terç del segle.

Cal esmentar l'ús d'elements temàtics procedents de la literatura oral, principalment rondalles, en la construcció de *Solitud*. Rodoreda, en el plantejament de la trama de *Del que hom no pot fugir*, usa també alguns referents rondallístics que remeten a la novel·la de Víctor Català. Si en *Solitud*, les històries populars centren el nexa de relació entre el pastor i el nen, en Baldiret —al mateix temps que semblen atraure progressivament la protagonista—,¹⁵ en el relat de Rodoreda enllacen la consciència embogida de la jove molinera a la de la protagonista. Rodoreda es va fer ressò d'un element procedent de la mitologia catalana que ja havia pres Caterina Albert en la redacció de la seua obra; ens referim a les Encantades,¹⁶ unes figures que, com destaca Joan Prat en l'estudi *La mitologia i la seva interpretació*, al costat de “les goges, aloges o encantades, que viuen als llacs, rierols, baumes i cingles” (Prat 1984, 146) de conseqüències imprevistes per als éssers que les veuen. En tots dos casos, l'esment d'aquells personatges de ficció crea en els protagonistes una atracció immensa, que potencia el valor simbòlic de la muntanya, el lloc on es troben. Així, en la novel·la modernista, el pastor conta a en Baldiret la història d'un ocell que és en realitat un captiu d'un rei moro que l'ha lliurat a les encantades, unes dones enigmàtiques que el retenen (*Solitud*, pàg. 82-83). Per la seua banda, a l'inici de *Del que hom no pot fugir*, la jove molinera es presenta ja amb un important desequilibri psíquic i amb la creença ferma de l'existència de les Encantades que, segons conta en la novel·la, “són boniques. Dones d'aigua que a les nits de

¹⁴ Hem consultat l'edició *La infanticida i altres textos* prologada per Helena Alvarado i publicada l'any 1984.

¹⁵ Segons Manuel de Montoliu, en el pròleg de les obres completes de l'autora, “les rondalles del pastor acaben de donar densitat poètica a l'ambient de la novel·la i ajuden el lector a trobar el sentit simbòlic dels paisatges de l'alta muntanya i de l'ànima dels personatges, sobretot del pastor i la Mila.” (Montoliu 1951, 27)

¹⁶ En el *Diccionario de símbolos* de Jean Chevalier i Alain Gheerbrant (pàg. 726) hem localitzat una interpretació interessant d'aquesta imatge; segons creences africanes, les muntanyes són freqüentades sovint per éssers fabulosos, esperits o forces ocultes que no convé destorbar. Aquestes llegendes assenyalen que el soroll i el cant de les muntanyes és un misteri incomprensible pels profans. Són llocs on no es pot accedir sense un guia.

lluna baixen i renten al riu. Diu que xicots que les han vistes s'han agradat d'elles. Talment com les sirenes que temptaren Ulisses els han temptats; i, en anar-les a descobrir dintre el misteri de la cova se'ls han fet tant seus que mai més ningú no els ha vists. Diu que veurem ombres que es belluguen, ombres que avancen i fan clara la foscor... (*Del que hom no pot fugir*, pàg. 138). És interessant destacar que, a les acaballes de la narració, en manifestar-se els senyals del desequilibri psíquic de la protagonista, aquesta també les contempla (*Del que hom no pot fugir*, pàg. 190).

La constitució dels personatges

Pel que fa a la constitució dels personatges, cal dir que les primeres protagonistes de Rodoreda, a l'igual que el personatge principal de *Solitud*, no presenten una descripció física considerable; tan sols algunes remarques de la seua constitució personal. És en relació a l'etopeia, al caràcter psicològic, on l'autora usa una major preocupació expositiva, una dedicació que es fa més evident en l'última novel·la del període, *Aloma*. Així, podem trobar una sèrie de trets psicològics, fins i tot, comuns a les altres dos protagonistes, en *Sóc una dona honrada?* i *Del que hom no pot fugir*. Carme Arnau (1979, 26) esmenta el paral·lel entre les protagonistes d'aquestes últimes novel·les, unes dones que han viscut fets que han provocat l'evolució personal; un tractament força diferent al d'*Aloma*, on la història se centra en la iniciació en la vida d'una jove inexperta. D'aquesta manera podem observar com l'etopeia d'*Aloma* presenta diverses coincidències als trets psíquics de Mila en *Solitud*. La protagonista de Víctor Català manté permanentment una angoixa interna que trenca el seu equilibri emocional; ja des del principi de la història, "la Mila se sentí novament inquieta i mortificada sense saber per què" (*Solitud*, pàg. 23). Així, *Aloma* manifesta també tenir un caràcter introvertit que dificulta la seua capacitat de reacció davant dels problemes, ja que presenta una tendència general al pessimisme, raó per la qual el narrador la presenta "ferida en el més profund de la seva ànima" (*Aloma*, pàg. 190). La crisi contínua provoca que "per dintre seu es precipitaven tot de sensacions que cuidaven fer-la defallir" (*Aloma*, pàg. 202). La seua dificultat per exterioritzar els sentiments provoca una constant repressió de les seues expressions, la qual cosa l'aboca al desig de fugida davant dels conflictes externs; tot això amb l'aparença de tranquil·litat externa. D'una manera semblant reacciona la protagonista de *Solitud*, en tant que amaga els seus problemes "a la nit, en la buidor del llit matrimonial, mossegava, bocaterrosa, la frescor humida de les coixineres" (*Solitud*, pàg. 132). També, en una altra ocasió, "la Mila restava encara immòbil en son badador, i sos ulls oberts i encantats s'enlluïen a poc a poc [...] i la fi se'n desprenien dues llàgrimes plenes" (*Solitud*, pàg. 133); una imatge que reflecteix la contenció de sentiments de la protagonista davant dels problemes apuntats.

Amb tot, Aloma és l'única protagonista dels relats estudiats de Rodoreda que presenta una voluntat d'actuació davant de l'agressió del món exterior. La decisió final de trencar la relació amorosa i d'iniciar una nova vida és una bona mostra de la maduresa vital del personatge. Un perfil, per tant, més pròxim al model regeneracionista de la dona lluitadora reflectida en *Solitud* amb la seua protagonista. Hi ha també diversos elements secundaris en *Aloma* que recorden l'activitat de Mila en la novel·la de Víctor Català; així, Aloma, després de la desavinença amb Robert pels diners que necessita el germà, es decideix per no parar “en tota la tarda. Neteja el jardí. Poda rosers. Es cansa. Li cal per a poder trobar repòs.” (*Aloma*, pàg. 192). Destaquem l'acció simbòlica de la neteja, com a significació de la voluntat del personatge d'actuar sobre el medi que li és contrari; l'explicació del narrador de *Solitud* sobre l'actuació de Mila és un bon referent per l'Aloma de Mercè Rodoreda: “La febre de la neteja l'havia presa tan follament, que sentia una excitació voluptuosa, entregant-se de ple an aquell gran tragí revolucionari.” (*Solitud*, pàg. 52). Aloma, com ja ho havia fet la Mila de Víctor Català, lluita contra les agressions que l'envolten i intenta modificar l'entorn més immediat. La continuïtat dels problemes representa un al·licient en la maduració del personatge, que reconeix que “l'han envaïentada tot de proves” (*Aloma*, 212), de manera que arriba a assumir la nova realitat, construïda arran del nou fill que ha de nàixer. Un suggeriment que, com hem esmentat anteriorment, també guia la protagonista de *Solitud*. Hi ha, per tant, una consciència pròpia de la protagonista de Rodoreda com a resultat del balanç retrospectiu i de les noves perspectives del futur: “Jo no vull que sigui així la meua vida!...” (*Aloma*, pàg. 223).

Com hem dit anteriorment, el complex món interior de les protagonistes rodoredianes no es concreta, en absolut, en les manifestacions externes dels sentiments. Aquest és un tret també localitzable en la protagonista de la novel·la de Víctor Català. Així, Teresa, en *Sóc una dona honrada?*, manifesta que “jo no puc definir les meves sensacions.” (*Sóc una dona honrada?*, pàg. 103), tot reflectint la dificultat d'exterioritzar els seus sentiments. Carme Arnau s'hi refereix en afirmar que “l'autora sembla posar el seu interès en una progressiva interiorització, amb un concepte diferent de la natura finalment gairebé animada i en íntima comunicació amb l'home” (Arnau 1983, 679). Rodoreda semblava haver pres bona nota de situacions en les quals Mila, la protagonista de la novel·la de Caterina Albert, reconeix —a través de les paraules del narrador— que “feia temps que havia après de guardar-se per a ella les impressions i se les guardà una vegada més” (*Solitud*, pàg. 205). És en aquest moment quan els ulls, la mirada dels personatges, es converteix en la novel·la modernista en una eina bàsica d'exteriorització dels sentiments i de coneixement de l'autèntica natura dels personatges. Observem com una mirada va ser la responsable final del casament —amb totes les conseqüències que comportà— de la Mila amb el Maties, segons reconeix ella mateixa quan “ell no em deixava d'ull [...] i li vaig dir que sí” (*Solitud*, pàg. 140). També amb la mirada de l'Arnau, Mila manifesta sentir un temor molt fort: “por d'aquells ulls

penetrants de la mateixa empenta del desig” (*Solitud*, pàg. 124). Per contra, les mirades també donen conhort i satisfacció a la protagonista, de manera que “els ulls de la dona cercaren els del pastor com un refugi. Els trobà fits en ella... Aquells ulls sempre plens de fortalesa, de previsió, de serenitat, la inundaven d’una ampla mirada calda, devota, infinida...” (*Solitud*, pàg. 120); una realitat que desapareix amb la mort del pastor, de forma que Mila destaca com veu “els ulls, oberts i amb les ninetes entelades” i que “careixien de mirada” (*Solitud*, pàg. 194). D’igual manera, la protagonista de *Del que hom no pot fugir* destaca en les persones que coneix el tipus de visió que els seus ulls ofereixen; un símbol que el jove amant atribueix a la protagonista de *Sóc una dona honrada?* (pàg. 154). La mort es també simbolitzada amb l’absència de mirada o dels ulls, com en el cas de *Del que no pot fugir*, quan la protagonista preveu el seu suïcidi i presagia que “tindrà sang a la cara i el “duc” em buidarà els ulls.” (pàg. 193).

L’origen de l’acció narrativa se situa en diverses ocasions en la dificultat de comunicació dels personatges; el lector presencia, per tant, el moment posterior (o imminentment anterior) de la crisi de la protagonista, amb el desenvolupament corresponent dels fets i de les reaccions de les persones que hi participen. Els personatges entren en crisi a partir de la seua limitació per tal de canviar l’entorn on es mouen; fins i tot, Aloma, el personatge més actiu i decidit dels primers relats de l’autora barcelonina, ha de trencar amb els lligams personals per tal de trobar la seua pròpia independència. L’estudi comparatístic de Mila, la protagonista de *Solitud*, ens porta a destriar els punts comuns amb els tres personatges femenins rodoredians esmentats: *a)* No sempre tenen llibertat d’acció, la societat els oprimeix. *b)* Només són lliures en el terreny dels sentiments, en les sensacions i les seues manifestacions íntimes. *c)* No manifesten externament l’autèntic valor del seu món personal, tot constituint-se en individus completament introvertits. Així, podem establir que Rodoreda, a l’igual que ho feu Víctor Català en *Solitud*, estableix en els seus relats dues esferes de constitució dels individus: l’interior i l’exterior, això és, el cos físic i l’*ego*, el suport material i el pensament, el jo extern i l’ànima.¹⁷ Les seues protagonistes es mouen, doncs, entre un món extern que els ofega i un món intern que cerca constantment l’equilibri.

És així quan el desig de fugida, l’allunyament del conflicte per retrobar l’equilibri perdut, es crea com una possibilitat enyorada pels personatges. La crisi permanent amb què es mouen les heroïnes de Caterina Albert i de Mercè Rodoreda es veu potenciada per les distintes manifestacions de solitud i de desesperació, uns factors que potencien l’evolució psicològica del protagonista.¹⁸ En aquests

¹⁷ Poden ser interessants les paraules d’Helena Alvarado sobre la concreció de la protagonista davant dels altres personatges: “és cabdal la relació de la figura de la Mila (el «jo») amb el món circumdant masculí (el «no-jo»). Aquí, els contrastos estan tant lligats a valors més argumentals i dins l’ordre que s’estableix en el si de les relacions personals com a valors amarats també d’un tint simbòlic.” (Alvarado 1997, 54)

¹⁸ Com diu Alan Yates, en *Una generació sense novel·la?*, la solitud és per a Mila “una contingència física que esdevé una condició psicològica i, a la fi, neuròtica. Tots dos experimenten en llur aïllament una nuesa emocional que els fa víctimes de llur situació, de llurs fòbies instintives i de llurs pròpies debilitats.” (Yates 1975, 93)

primers textos, el dualisme, el dubte constant, creix i esdevé el fil narratiu de la història. Amb tot, en tots aquests relats, la voluntat de prendre mesures per solucionar la crisi interna no és una tasca fàcil a la qual s'encomanen els distints personatges; així, la protagonista de *Del que hom no pot fugir* expressa: “És massa difícil, massa complicat, lluitar contra aquest jo, que és més fort que nosaltres, i a la qual és perillós de declarar-se enemic” (pàg. 178). A l'igual que la protagonista de *Solitud*, Mila dubta i sovint sent angoixa, un patiment que es concreta per la seua situació personal, de manera que “la seva solitud s'espesseï i congelà entorn de son ànima com pas de glevs polars” (*Solitud*, pàg. 132). És per tot això que el secret es converteix en un mecanisme de defensa enfront de l'agressió del món exterior. Així es manifesta la protagonista de *Sóc una dona honrada?*, qui reconeix la vacil·lació a què es veu sotmés el seu pensament: “hauria d'estar contenta i no n'estic” i “hauria de voler ésser feliç i no puc” (*Sóc una dona honrada?*, pàg. 9). De la mateixa manera, Mila preservarà el secret de la relació enfonsada amb el Matias, com tampoc es preocuparà de fer saber a la resta del poble els autèntics motius de la mort del pastor, assassinat i robat per l'Ànima.

Davant de l'intent de rebel·lió, heus aquí la gran diferència entre les protagonistes de *Sóc una dona honrada?* i *Del que hom no pot fugir* respecte a les d'*Aloma* i la novel·la de Caterina Albert: les dues primeres no poden fugir de la situació d'angoixa plantejada. La insistència de l'element masculí —representada en els dos casos pels amans respectius— no fa sinó trontollar la seua pròpia voluntat. En *Aloma* i en *Solitud*, la representació del factor masculí agressor de les dues protagonistes —el cunyat Robert, en la primera, i l'Ànima i el marit, en la segona— potencia el seu alliberament final. En els dos primers textos de Rodoreda, tan sols podem resseguir algunes expressions, posades en boca de les protagonistes, que critiquen l'opressió dels homes cap a les dones; recordem, per exemple, la crítica que Teresa, en *Sóc una dona honrada?* (pàg. 48-49), fa als sermons rebuts a l'església quan tenia deu anys, on es preconitzava la submissió de la dona en la societat. Carme Arnau destaca aquest repartiment de funcions en els primers personatges de Rodoreda: “la funció de l'home és la de culpable, i per tant, de «dolent», mentre que la de la dona ho és de víctima” (1979, 26).

En relació a l'equilibri dona-home, hi ha un altre punt de connexió de les narracions de Rodoreda analitzades amb la novel·la d'Albert; ens referim a la negació a les possibles situacions d'adulteri creades en els relats. Si Mila rebutja les possibles relacions amoroses fora del matrimoni, tot mantenint-se fidel a un marit que progressivament avorreix, d'igual manera opten les primeres heroïnes de Rodoreda.¹⁹ Teresa, en *Sóc una dona honrada?*, rebutja finalment l'ofertament del jove passant, encara que manté una relació gairebé inexistent amb el seu marit. D'igual manera, les

¹⁹ Observem que una diferència d'edat s'estableix entre els protagonistes de *Solitud* (Gaietà té seixanta-quatre anys i Mila pot tenir ben bé la meitat) i els de *Del que hom no pot fugir* (dènou i trenta-vuit anys, respectivament, en el moment d'iniciar la relació). En els dos casos, l'home duplica gairebé l'edat de la dona.

protagonistes de *Del que hom no pot fugir*²⁰ i d'*Aloma* trenquen amb les seues noves parelles en el moment de ser conscients de la situació d'adulteri; amb la dona oficial, en el cas de la primera, i amb la promesa americana, en el cas de la segona. Rodoreda, com ho féu Albert, denuncia l'opressió de la dona en les relacions amoroses, però destrueix les possibles situacions de rivalitat entre dones; és per això que l'adulteri s'entén com una mena de traïment amb la dona oficial de la relació. Segurament, aquest és el mateix sentiment que fa rebutjar a Mila l'Arnau, una vegada coneix l'existència de la promesa de Ridorta.

En la relació dels personatges amb el medi, cal citar que només Aloma, l'heroïna de l'última novel·la rodorediana del període estudiat, s'allibera simbòlicament de l'acció opressora del medi i dels individus que el representen. Un element, doncs, que recorda clarament la lluita dels protagonistes de les narracions modernistes. Davant la determinisme de l'entorn, el personatge principal intenta canviar l'evolució dels esdeveniments, d'una manera semblant com ho fan els protagonistes de *L'auca del senyor Esteve* (1907) de S. Rusiñol o d'*Els sots feréstecs* (1901) de R. Casellas, encara que amb unes formes i conseqüències ben distintes. En aquest sentit, *Aloma* remet novament al plantejament general de *Solitud*, on es planteja igualment una transformació lírica involuntària²¹ de la dona protagonista, en tant que no obeeixen a una acció directa dels personatges, sinó que és ben bé una conseqüència de l'acció del medi que les envolta. Elles mateixes, en totes dues novel·les, reconeixen aquesta transformació operada en la seua persona i en el context on es troben. Aloma, en l'últim capítol de la novel·la, reconeix que "serà més falenta que tots. Se sent per damunt de tots." (*Aloma*, pàg. 230), una expressió pròxima a la figura del *superhome*, radicada en la filosofia nietzcheana que proclamava la capacitat de l'ésser humà per superar-se, per controlar el món exterior. Una màxima que pot relacionar-se, sens dubte, en l'expressió final de Mila en *Solitud*:

li semblava que son pensament creixia poc a poquet, apartant-se d'ella, allunyant-se cap a l'infinit i prenent la forma semiesfèrica de la volta constel·lada; i ella, punt central d'aquell pensament dilatat que semblava abraçar-ho tot, comprenia sense esforç lo que no havia comprès mai encara, veia clar el costat fosc de totes les coses estades, i amb una claredat tan neta, tan diàfana, que ella es feia creus de la passada ceguera. (*Solitud*, pàg. 211)

La protagonista de Víctor Català havia observat anteriorment com "ella, tan poruga sempre, havia perdut repentinament la por..." (pàg. 211), una sensació de seguretat que ve acompanyada per "aquell profund silenci, ple d'harmonies inoïbles, que ho invadia tot arreu." (pàg. 211). Mila sembla haver-se superat a si mateixa i a la natura externa; una *superdona* que ha controlat

²⁰ L'explicació de la protagonista és suficientment explícita: "em fa mal a mi mateixa d'haver de dir-me que no sóc, a despit de tot el que tu pugis objectar, res més que la teva amant. La dona que et fa d'amistançada, més o menys decent, més o menys noble, però amistançada... i prou!" (*Del que hom no pot fugir*, pàg. 122).

²¹ Tenim en compte la proposta teòrica sobre les transformacions personals que Tzvetan Todorov fa en "Les categories del relat literari" (1966; Sullà 1985, 123).

finalment el seu destí i l'evolució de l'univers. La imatge d'Aloma no ofereix aquest control absolut, Rodoreda tan sols construeix la superació personal d'un personatge adolescent que ha aconseguit la maduresa.

Paral·lelament, abans del desenllaç d'aquests relats —amb la fugida definitiva de les protagonistes—, hi ha diverses escenes on aquestes dones, davant de l'opressió del medi extern, manifesten el seu desig de transfiguració física. La protagonista de *Solitud* expressa les seues preferències en el procés de metamorfosi: “millor ésser planta, lliure de tota servitud, de tota necessitat, de tot treball, de tota angoixa... o, millor encara, muntanya, muntanya revessa i cura com els Roquissos” (*Solitud*, pàg. 94). Rodoreda sembla optar pel mateix recurs en *Sóc una dona honrada?* on Teresa manifesta el desig de convertir-se en lluna (pàg. 43) i en un home (pàg. 59). Es tracta d'una metamorfosi desitjada sense conseqüències reals, però que delata la voluntat de l'heroïna per canviar i aïllar-se de la situació conflictiva. Com en el cas de Mila, la transformació en un ésser vegetal també aporta una sensació confortable al protagonista masculí d'*Un dia de la vida d'un home*: “Ramon Rampell es va insensibilitzant; de tant pensar, de tant anhelar, de tant sofrir, de tant esperar, perd la noció de la realitat. És un vegetal: una planta, un arbre; com amb les fulles d'aquests el ventet juga amb els panys del seu abric.” (pàg. 165). Recordem, sens dubte, el paral·lel amb el protagonista d'una de les últimes narracions de l'escriptora, *Quanta, quanta guerra...* (1980), que manifesta el seu desig de convertir-se en vegetal: “I a la nit, em vaig plantar. Després de fer un sot molt fondo al peu de l'avellaner, m'hi vaig ficar cobrir de terra fins als genolls. Havia dut la regadora plena d'aigua i em vaig regar. Volia que em sortissin arrels: ser tot branques i fulles.” (*Quanta, quanta guerra...*, pàg. 31)

Cal destacar la funcionalitat simbòlica dels personatges secundaris de *Solitud*. Així, diversos individus localitzats en el poble de Murons o en la muntanya, generen un sentit oposat o complementari a l'expressió de la protagonista. El pastor Gaietà i el nen Baldiret esdevenen els representants simbòlics de l'element positiu i benefactor de la protagonista. La relació entre Mila i Baldiret, que disfressa les ànsies de maternitat de la protagonista, recorda el lligam afectiu establert entre Aloma i el seu nebot Dani, que relaciona constantment amb el record del germà menut que es va suïcidar. Per contra, en *Solitud*, l'essència de la negativitat ve representada per l'Ànima i el seu marit, el Maties. Fins i tot, podem alinear en aquesta part la resta d'habitants de Murons —com els habitants del poble d'*Els sots feréstecs* de Raimon Casellas—, que progressivament s'oposen a la lliure realització personal de la protagonista: Marieta, l'Arnau i el retor, entre altres. En general, es tracta d'éssers primaris, que responen als impulsos més irracionals i que es veuen fàcilment manipulats, com en el cas de la falsa notícia que l'Ànima difon sobre la relació entre Mila i el pastor. Tot plegat, aquests personatges provoquen el desencís general de la protagonista a la fi de la novel·la, que l'aboca a la fugida final. El pastor sembla advertir la jove de l'esperit negatiu que representen els habitants del pla:

Ah! les viles, les viles!... Que en fan de mal, al món! Cataus de pesta i de dolenteria... M'estimi més un roc de la muntanya que tot aquei sementer de cases... Sense les viles cauria pas tant d'animeta a l'infern, ni viurien pas amb tant desassossec les familis... (*Solitud*, pàg. 179)

D'una manera semblant s'explicita en les dues primeres novel·les de Rodoreda, especialment en *Sóc una dona honrada?* i *Del que hom no pot fugir*, on també s'incorporen distints personatges secundaris que, localitzats en l'àmbit rural, semblen guiar-se pel sentit primari de la vida, alhora que simboliten elements negatius per a la protagonista. En *Del que hom no pot fugir*, el coneixement que el personatge principal té dels habitants del poble no fa sinó augmentar la seua angoixa, com la història de la Cinta, la *mosseta* coixa, els infants del poble o els habitants de l'hostal, que potencien el seu decaïment al llarg de la novel·la. Així, progressivament, la jove se sent rebutjada pels vilatans, fins i tot, les dues mossetes de cinc anys que coneix a l'inici de la novel·la, les quals “gairebé no han gosat mirar-me, com si estiguessin avergonyides d’haver enraonat massa amb mi” (*Del que hom no pot fugir*, pàg. 41). A les acaballes de la història, sent el rebuig de tota la població, de forma que observa com “enraonen d’amagat, m’espïen; jo els veig” (*Del que hom no pot fugir*, pàg. 187). En *Solitud*, la protagonista també mostra aquest convenciment, per la qual cosa, a les acaballes de la novel·la, “resolgué no tornar a baixar de la muntanya”, ja que “de la mateixa manera que l’havien tractada la gent de Sant Ponç, tornada miserable i roïna per interès, deuriem tractar-la els altres.” (*Solitud*, pàg. 202).

A diferència dels protagonistes, Rodoreda es mostra interessada en els seus primers relats en caracteritzar externament la resta de personatges, de manera que obtenim dades sobre el seu aspecte físic: color dels ulls, alçada, vestits, etc. Víctor Català dedica la mateixa atenció als personatges secundaris, tant de *Solitud*, com en els relats curs de la seua primera època productiva, com és el cas de gran part dels inclosos en *Drames rurals* (1902), *Ombrívoles* (1904) o *Caires vius* (1907). D'aquesta manera, les dues autores proporcionen més dades del retrat dels personatges secundaris que de les protagonistes, les quals només es troben definides per les seues etopeies. Aquest fet es veu afavorit per la focalització existent en tots els textos estudiats, tant de Rodoreda com de Català, on la presentació dels personatges menors radica en el punt de vista de la protagonista, encara que hi haja, com en *Solitud* i en *Aloma*, un narrador heterodiegètic que se situa sovint en la focalització del personatge principal. És interessant destacar que els trets físics d'aquests individus sovint manifesten deformacions físiques o psíquiques, en relació a la seua representació negativa de l'esfera humana. D'aquesta manera, la brutalitat o la dificultat de la natura es veu reflectida en uns éssers humans que presenten, fins i tot, característiques animals.

Hi ha també una voluntat de realisme en totes dues autores; Víctor Català vol reflectir les dificultats de la vida rural en la Catalunya d'aleshores, com també ho pretén Rodoreda en les dues primeres novel·les que publicà. Si en *Solitud*, l'autora va prendre com a referència la situació real dels ermitans de Santa Caterina al Montgrí,²² Rodoreda situa *Del que hom no pot fugir* en el poble del Coll de Nargó (l'Alt Urgell), una vila que coneixia bé després d'haver-li dedicat en el número 10 de la revista *Clarisme* l'any 1933, pocs mesos abans de publicar la novel·la.²³ Rodoreda explica que al poble “la gent hi té un aire cansat” (*Clarisme*, núm. 10, pàg. 2) i destaca els trets primaris dels seus habitants. A partir d'aquesta realitat, Rodoreda, tot seguint el model d'altres autors coetanis com Sebastià Juan Arbó,²⁴ situa la seua protagonista en un medi que li és hostil, com ho havia fet Víctor Català en *Solitud*.

La concreció de l'espai

En relació a la representació de l'espai de la història, cal dir que les dues primers obres de Rodoreda situen la seua història en un macroespai rural: la primera en un lloc pròxim a Barcelona, la segona, en les comarques de Lleida pròximes al riu Segre. L'evolució estètica de l'autora s'envidencia amb l'ús d'un medi urbà en les novel·les posteriors. Per tant, en *Sóc una dona honrada?* i en *Del que hom no pot fugir*, com en la novel·la analitzada de Víctor Català, hi ha una representació de l'oposició camp / ciutat que, des de les narracions realistes de la fi del segle XIX, havia format part en una gran part de les narracions catalanes. En el cas de *Solitud*, el contrast es produeix entre el poble de la vall, Murons, i la muntanya, on es troba l'ermita de Sant Ponç. Hem vist les concrecions negatives de la localitat, a partir de les conductes dels seus habitants; la muntanya, per contra, esdevé per a Mila el seu refugi, perquè arran de les explicacions que el pastor fa sobre el seu entorn, “la Mila s'hi trobava com a casa seva” (*Solitud*, pàg. 138).²⁵ És en el medi rural on la protagonista de *Del que hom no pot fugir* també es troba tranquil·la i a recer de les agressions dels individus que

²² Vegeu aquesta referència de la crítica, entre altres, en el capítol “Víctor Català” de Núria Nardí (1984, 103).

²³ Hi ha diverses coincidències entre la població descrita en l'article de *Clarisme* i la de la novel·la. Així, per exemple, Rodoreda escriu sobre Coll de Nargó que es troba a la vora del riu Segre, “que té el naixement sota del Puigmal, s'encarrega, amb la seva cinta blavenca, d'embellir el paisatge que les muntanyes feréstegues, altives i indomables, fan rude.”. En la novel·la, s'usa el mateix referent, la *cinta*, per a referir-se al riu: “aquest riu que ara es parteix en dues *cintes* que abracen una illa menuda” (*Del que hom no pot fugir*, pàg. 54). Fins i tot, l'hostal de la novel·la presenta moltes semblances amb l'Hostal dels Espluvins descrit per l'autora, que es refereix a la seua desaparició l'any 1896.

²⁴ Carme Arnau en *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda* (1979, 42) observa el paral·lel d'aquesta novel·la de Rodoreda amb *Notes d'un estudiant que va morir boig* (1933) de S. J. Arbó, ja que totes dues presenten uns protagonistes que cauen finalment en la bogeria.

²⁵ Helena Alvarado confirma en l'estudi sobre la novel·la que “a mesura que avança l'obra, la relació entre Mila i les muntanyes es torna més accessible i es resol a favor del trencament de la por i el desenvolupament sensual.” (Alvarado 1997, 72).

viuen a la ciutat; així, quan arriba al poble l'anònima protagonista se sent protegida per la natura i manifesta sentir-se “enmig d'aquest repòs dels camins, plens de pau i silenci, sota d'aquest cel perfumat de misteris, amb la companyia dels arbres que s'adormen bressolats” (*Del que hom no pot fugir*, pàg. 109). És interessant destacar que Mila es troba bé en el medi rural una vegada ha estat iniciada en el seu coneixement pel personatge que encara el valor positiu, Gaietà, el pastor; així, després de les estades per l'alta muntanya que aquest li programa per tal d'evitar el seu malestar, la dona reconeix “que de molts dies ençà aquell era el primer que havia passat sense donar-se compte”, de manera que sent novament “una alenada de fresca estimulants” que “semblà desensopir-la, reviscolant-li gratament les mortes energies.” (*Solitud*, pàg. 135).

Com veiem, els pobles de *Solitud* i de *Del que hom no pot fugir* presenten distintes semblances, a causa de la seua localització en la proximitat de les muntanyes. Així, en tots dos casos hi ha un riu que marca la vida quotidiana dels personatges. Cal destacar, igualment, la presència d'un simbòlic pont que esdevé testimoni dels successos més destacats de la població. En *Solitud*, el pastor afirma que “el pont va ésser la desgràcia de tot allò” (*Solitud*, pàg. 139), en relació a les conseqüències dolentes per al riu i la qualitat de vida de la zona, el fet que aquesta construcció permetera l'existència d'una fàbrica més dalt. En *Del que hom no pot fugir*, el pont és també un espai que atemoreix la protagonista, ja que el relaciona amb la desaparició de diverses persones.²⁶

Un altre paral·lel espacial entre la novel·la de Víctor Català i de Mercè Rodoreda és l'ús de dos microespais concrets on les protagonistes senten potenciar la seua angoixa. Ens referim al mas de Sant Ponç, on Mila coneix els odís i les enveges que la gent del poble li té, i a l'hostal del poble de *Del que hom no pot fugir*, on la protagonista coneix els nous personatges que van augmentant la seua sensació d'angoixa i d'abandonament. Però és amb la natura externa, la muntanya i els elements que la componen, on és possible destriar una major mímesis —a l'hora de constituir el simbolisme espacial de les seues novel·les— de Mercè Rodoreda respecte a l'obra de Caterina Albert. Si en *Solitud* és fàcil localitzar escenes on la natura exterior sembla manifestar l'evolució de l'estat d'ànim de la protagonista, aquest mateix recurs expressiu —la fal·làcia patètica—, és present en *Del que hom no pot fugir*, com també en la resta de relats de Rodoreda del període estudiat. Així, la muntanya és un dels principals referents expressius del món extern dels personatges. Hem vist com en *Solitud* aquest element representa la protecció de la protagonista, de manera que en situacions conflictives —quan baixa al pla—, de seguida hi torna. El recurs a la fal·làcia patètica provoca la mutabilitat d'aquest símbol; així, quan Mila se sent bé —tot coincidint en els capítols VII i VIII—, el narrador explica l'observació que en fa aquesta: “tota la muntanya, embaumada de

²⁶ En l'article esmentat de *Clarisme*, Rodoreda destaca també el pont d'Espia o d'Espí, que uneix Coll de Nargó amb Organyà. A més, relata la tradició segons la qual els carlins llançaren des d'aquest pont el cadàver de Carles d'Espanya, una anècdota que apareix referida a la novel·la (*Del que hom no pot fugir*, pàg. 136-137).

flaires, resplendent de clarors, plena de cantòries d'auells [...] amb totes les dolçors de verge i totes les alegries de promesa. Cada dia, al llevar-se, la Mila hi descobria un nou embelliment, no percebut el dia abans” (*Solitud*, pàg. 90). La felicitat correspon al temps propi de la primavera, on descobren, com expressa el narrador de *Solitud*, que “aquells embelliments es reflexaven en ella i que ella també, al compàs de la muntanya, feia una gran transmutació regressiva” (*Solitud*, 90). Davant dels canvis del món exterior, Mila sent “en lo interior, una plenitud exaltada de sentiments i una impressionabilitat tan soma, que a ella mateixa la desconcertaven per lo insòlits” (*Solitud*, pàg. 90). Per contra, en els moments de desequilibri intern, les muntanyes ofereixen una altra imatge, en consonància amb el seu estat d'ànim: “muntanyes immenses i silencioses que s'ajeien, s'aplanaven, se submergien en la quietesa ombrívola del capvespre” (*Solitud*, pàg. 28). En *Del que hom no pot fugir*, la muntanya, com el riu que hi naix, també es manifesta en consonància a l'estat de la seua psique; així, quan la protagonista es troba desesperada davant de la situació creada amb l'amant, observa que “és trist aquí el riu. Té, a banda i banda, muntanya; l'ombra fa l'aigua verda, gairebé negra.” (*Del que hom no pot fugir*, pàg. 134), contràriament a la imatge idíl·lica de la natura en primavera que ha observat en els primers capítols del relat. L'estat del riu evoluciona així des de moments de gran claredat fins a embrutar-se quan l'ésser que el contempla cau en la depressió: “Des que va ploure, el riu baixa tèrbol; l'aigua bruta fa camí avall, avall, sense aturar-se...” (*Del que hom no pot fugir*, pàg. 32). D'igual manera la Cinta, als inicis de la narració, quan la protagonista sent encara la felicitat de l'alliberament i l'esperança de la fugida, vol abocar sacs de farina al riu. Si interpretem aquesta acció com una acció de purificació,²⁷ perquè canvie la realitat que no plau al personatge, podem entendre aquesta nova imatge del riu, amb el color blanc de la farina, com un símbol del desig de superació dels protagonistes, en un intent per allunyar-se del seu desequilibri.

La muntanya representa en les dues novel·les l'element protector que sustenta moltes vegades la personalitat de les protagonistes; així s'entén en els capítols XI (Mal de muntanya) i XII (Vida enrera) de *Solitud* i en els apartats 62 i 63 de *Del que hom no pot fugir*, que coincideix en els dos casos amb la vinguda de la tardor i de l'hivern. En la novel·la de Rodoreda podem llegir aquesta significativa explicació de la protagonista: “M'ajudaran les muntanyes que m'acullen, que són nobles i rudes, feréstegues i altives, amb aquella voluntat que només posseeixen els qui són forts i nets de pecat. Aquestes muntanyes m'ajudaran amb el seu exemple: m'ajudaran a aguantar totes les tramuntanades, a desafiar les tempestes, i a creure'm ben sola, i a sentir-me feliç d'ésser jo sola sense companyia de ningú per a desafiar-ho tot.” (*Del que hom no pot fugir*, pàg. 168-169).

²⁷ La farina blanca, neta, era per als sacerdots grecs i romans un senyal d'immortalitat; damunt dels morts en posaven per assegurar la seua resurrecció (Chevalier/Gheerbrant 1969, 1024).

En segon lloc, podem destacar el valor simbòlic de la lluna, un astre de vinculació amb la natura femenina,²⁸ afavoreix el pensament de la protagonista de *Solitud*, al temps que anuncia la seua pròpia evolució a la fi de la novel·la: “La lluna havia sortit i poc a poc tot es desfumava” (*Solitud*, pàg. 212). El mateix astre esdevé el testimoni de la superació personal de Teresa, en *Sóc una dona honrada?* (pàg. 43) —recordem el desig d’aquesta de convertir-se en lluna—. La jove protagonista de *Del que hom no pot fugir* gaudeix, igualment, amb la “nit neta i clara”, hi observa “les estrelles, i la lluna, amagada darrera la muntanya d’Albens, escampa celística” (pàg. 109), una imatge molt semblant a la que observa Mila, en *Solitud*, a les acaballes de la novel·la, poc abans d’adonar-se de la sortida de la lluna: “la nit, d’una gran bellesa mítica, li deixava caure al damunt sos innombrables vels de serena” (pàg. 212).

En la mateixa línia interpretativa podem destacar la contemplació de les estrelles per part d’aquestes protagonistes, que semblen acompanyar-les en moments de gran felicitat. Així, el personatge principal de *Solitud* observa, a la fi de la novel·la, que “el firmament semblava deixar-se anar ràpidament de tot son volt a l’entorn d’ella... Estava meravellosament estrellat” (pàg. 210). Les apreciacions de la protagonista de *Del que hom no pot fugir* són també similars en distints moments de la novel·la, sempre en els moments que es troba bé amb si mateixa; la jove plasma en la contemplació del cel i dels seus astres les ànsies de llibertat i de superació dels problemes, per la qual cosa expressa que “és una meravella estar tant per damunt del tot. Apropar-se al cel. Qui pogués tocar-lo només amb els dits” (*Del que hom no pot fugir*, pàg. 138).

Un altre element simbòlic de *Solitud* és latent en els primers textos de Rodoreda; es tracta del mirall, l’objecte que evidencia la transformació de la protagonista de Víctor Català, una vegada ha estat violada i ha pres la seua decisió de marxar, és present en *Aloma*, on la protagonista observa que “el mirall la pren a dintre” (*Aloma*, pàg. 137), con un reflex del nou estat aconseguit en la seua evolució personal. En altres ocasions, el mirall també servirà com a concreció de la protagonista davant de la resta de personatges (pàg. 203). Certament, la contemplació en un mirall és un recurs habitual en textos de tarannà psicologista, ja que la seua significació va lligada al pas del temps; el personatge, en veure’s, és conscient del moment present. Recordem com Mila, a la fi de la novel·la, després de tornar-se a observar en el mirallet de la cambra, afirma que “l’escanyissada no era molt profunda, però li quedaria una bona marca per a tota la vida!” (*Solitud*, pàg. 210), un senyal, doncs, amb conseqüències físiques i psíquiques. El *Diccionario de símbolos* (1969, 475) de J. Chevalier i A. Gheerbrant interpreta el mirall com una font de coneixements indirectes, situats en el moment anterior a la visualització; d’una manera semblant, pot interpretar-se el mirall de *Sóc una dona honrada?* on indica la fi del passat de la protagonista. Cal ressaltar com simbòlicament, Teresa

²⁸ El *Diccionario de símbolos* (1969) de Chevalier/Gheerbrant la vinculen especialment amb la fecunditat de les dones (pàg. 658-663).

trenca aquest objecte, en un intent inconscient d'aturar l'evolució dels esdeveniments. Fins i tot, el protagonista masculí d'*Un dia de la vida d'un home*, en mirar-s'hi, "veu un vell" (pàg. 203).

Per últim, podem parlar dels símbols de l'espai amb representació cíclica. Així, en la línia interpretativa dels miralls, com a referents d'un temps en evolució, trobem altres símbols en *Solitud* que semblen haver estat una font important —d'una manera inconscient o conscient— en la redacció dels primers textos de Rodoreda. Ens referim a diversos elements que denoten un sentit circular dels esdeveniments, en relació a l'estructura destacada en la novel·la de Català i l'*Aloma* de Rodoreda. Si en aquests dos textos hem observat la coincidència en el punt espacial de l'inici i de la fi de la història, també és possible localitzar altres elements simbòlics amb valor de circularitat radicats en la natura. Així, per exemple, hem de ressaltar la funcionalitat expressiva del pas de les estacions en *Solitud*, com també ho va provocar Rodoreda en *Del que hom no pot fugir* i *Aloma*. La novel·la de Víctor Català transcorre cronològicament des de la primavera a l'entrada de l'hivern; no hi ha, doncs, un tractament complet de les quatre estacions, però el sentit cíclic del pas de les estacions marca l'evolució de la protagonista, entre "La pujada" i "La davallada", entre la "Claror" i "La nit aquella", en paral·lel també a les significacions dels títols dels primers i dels últims capítols de la novel·la.

Rodoreda també va usar aquest sentit cíclic del pas de les estacions en la construcció d'*Aloma*.²⁹ El relat s'inicia durant la primavera, quan "Sant Jordi és a tocar." (pàg. 18). Es crea així la simulació que el temps de la història abarca un any, el període suficient per a la maduració personal de la protagonista. Amb l'estiu, durant la revetlla de Sant Joan, es consumà la relació entre Aloma i Robert, que es desenvolupa durant la resta de l'estiu, tot coincidint amb l'estada del nebot i de la cunyada al camp. La fi de l'estiu representa la mort del nebot, per arribar tot seguit "les primeres pluges i l'aigua, a les tardes". Finalment, el relat conclou amb l'hivern, de manera que el text gairebé se situa en els seus inicis.

El pas del dia a la nit ofereix un valor simbòlic semblant a l'anterior. En *Solitud*, l'alternança entre els dos elements en distints punts de la trama augmenta l'efecte del contrapunt fosc-claror que cerca l'autora amb altres recursos. En la novel·la de Víctor Català, la nit és, en general, un dels moments de la gestació dels conflictes i de l'alliberament de la imaginació i dels somnis. D'una manera contraposada, la llum del dia és el seu oposat, en tant que representa el tancament del cicle i el revifament de l'esperança en els protagonistes. Recordem que per la nit mor Gaietà, el pastor de *Solitud*, i Mila és violada; per contra, la vinguda del dia representa la resolució del misteri després de la mort del pastor i la conformitat de la decisió de la protagonista, que marxarà definitivament de l'ermita.

²⁹ En *Del que hom no pot fugir*, hi ha un ús també semblant de les estacions.

Rodoreda, en els seus primers textos presenta un ús referencial similar; així, en *Del que hom no pot fugir*, la manca de llum augmenta les seues facultats internes: “He tornat a casa negra nit. [...] És fosca la nit... tan fosca com els pensaments” (*Del que hom no pot fugir*, pàg. 69). D’una manera oposada, la vinguda de la llum solar millora les seues expectatives davant del conflicte plantejat: “Veure el sol, tapat per les fulles menudes dels verms i els pollancrecs, entre les quals alena un ventet que els fa una manyaga, i que, en separar-les, adesiara, deixa caure un raig de sol que s’escampa en mil reflexos” (*Del que hom no pot fugir*, pàg. 9). En *Aloma*, la nit facilita també el procés reflexiu de la protagonista, “una nit ben fosca sense alè de vent ni cap remor de vida. Fondre’s en la nit i ésser nit.” (*Aloma*, pàg. 137), una situació que comporta la maduració de l’adolescent que es presenta en l’última imatge de la novel·la “avall dels carrers com una ombra dintre la nit que l’acompanya.” (*Aloma*, pàg. 234). Una imatge que en *Solitud* es veu relacionada amb la desaparició de la protagonista: “que estrany, el sol... Sembla que s’haja mort... És ben trist haver de morir!” (*Solitud*, pàg. 60). La fugida del sol, la baixada cap a una altre espai inferior, un presagi, doncs, dels nous esdeveniments de les protagonistes de Víctor Català i de Mercè Rodoreda.

A tall de conclusió

És evident que, a banda de conèixer les obres de ficció de Víctor Català, Rodoreda usà, a través de les seues primeres novel·les, algunes de les imatges que l’autora de l’Escala creà en els seus drames rurals. Així, encara que la distància estètica és considerable, és fàcil localitzar elements simbòlics de *Solitud* en un dels primers textos de Rodoreda, *Del que hom no pot fugir* (1934); dues narracions on dues dones es consideren víctimes de l’entorn que els oprimeix. Una gran diferència: Mila fugirà finalment del medi opressor, amb una clara manifestació del sentiment vitalista dels drames rurals de l’escriptora. Per contra, les protagonistes de Rodoreda es mostraran ben lluny d’aquest afany de superació. Així, ni la protagonista de *Sóc una dona honrada?* (1932), ni la jove de *Del que hom no pot fugir* (1934) trencaran amb l’opressió del medi extern. No hi ha, doncs, una influència del sentit regeneracionista del text de referència de Caterina Albert; *Solitud* és una obra d’interés per l’autora de Barcelona, amb l’establiment de diversos paral·lels expressius, però en cap moment es tracta d’una mímesis completa en el plantejament de les seues històries.

Estem d’acord, doncs, en l’afirmació de Carme Arnau que justifica la decisió de Rodoreda com una mostra de “la voluntat de la Rodoreda de relacionar aquest llibre amb un gènere concret i de retre-hi homenatge a la seva màxima conreadora que, a més, és una dona [Víctor Català]. Però la novel·la rural no és tampoc l’estructura adequada a una temàtica que és essencialment d’ordre

psicològic. (Arnau 1979, 40). Així, en les dues primeres novel·les encara podem observar la incorporació de l'antic antagonisme procedent del modernisme camp/ciutat, localitzada en l'anomenada novel·la rural,³⁰ que es troba superat en les tres últimes obres analitzades. *Del que hom no pot fugir* és la narració més pròxima formalment a *Solitud*, una circumstància de la qual la mateixa autora en seria conscient; amb tot, l'escenari ruralista no és el mitjà adequat per al plantejament psicologista que finalment la novel·la adquireix.

Amb l'ús d'imatges simbòliques radicades en elements de la natura, Rodoreda esdevé continuadora dels relats modernistes —com el cas de *Solitud*, entre altres—, amb la utilització de recursos expressius relacionables amb les tècniques del romanticisme, com la fal·làcia patètica. Malgrat tot, Mercè Rodoreda troba en Caterina Albert un model expressiu adequat per reflectir el desencís de les seues primeres protagonistes que, en certa mesura, prefiguren algunes de les seues novel·les posteriors. Així, la construcció d'espais mítics, situats en el món rural, com l'espai de *Sóc una dona honrada?* i, sobretot, *Del que hom no pot fugir*, tindrà com a culminació la redacció de les novel·les més simbolistes de l'autora: *Quanta, quanta guerra...* (1980) i *La mort i la primavera* (1986). Aquestes obres seran deutores, d'una manera indirecta, del patró literari de narracions anteriors com *Solitud*. Uns relats, doncs, on hi haurà un allunyament considerable del racionalisme positivista; la construcció d'aquests universos simbòlics permetrà nous plantejaments i propostes alienes al marc realista d'altres textos rodoredians com *La plaça del Diamant* o *El carrer de les Camèlies*. Amb l'aïllament dels personatges en espais simbòlics Rodoreda podrà reflectir les angoixes més íntimes de l'ésser humà. Aquest és el mateix objectiu que va guiar Caterina Albert en la redacció de la seua novel·la més emblemàtica, *Solitud*, un bon mirall per a Mercè Rodoreda.

³⁰ Confronteu M. Campillo 1998, 141.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

a. OBRES DE LES AUTORES

CATALÀ, Víctor

----- (1898), *La infanticida*, dins *La infanticida i altres textos* (edició d'Helena Alvarado), Barcelona, laSal edicions de les dones, 1984.

----- (1905), *Solitud*, Ed. 62-"La Caixa" (MOLC, 27), 1988⁶.

RODOREDA, Mercè

----- (1932), *Sóc una dona honrada*, Barcelona,³¹ Llibreria Catalònia.

----- (1934), *Del que hom no pot fugir*, Ed. Clarisme.

----- (1934), *Un dia de la vida d'un home*, Badalona, Proa.

----- i Dalmau, Delfí (1934), *Polèmica*, Ed. Clarisme.

----- (1936), *Crim*, edicions de la Rosa dels Vents.

----- (1938), *Aloma* (1a versió), Institució de les Lletres Catalanes.

----- (1962), *La plaça del Diamant*, El Club dels Novel·listes, 1991³³.

----- (1966), *El carrer de les Camèlies*, El Club dels Novel·listes, 1988¹⁸.

----- (1969), *Aloma* (2a versió), Ed. 62, 1990³³.

----- (1980), *Quanta, quanta guerra...*, El Club dels Novel·listes, 1986⁵.

----- (1986), *La mort i la primavera*, El Club dels Novel·listes, 1988⁴.

Articles i textos publicats a *Clarisme*: "Coll de Nagró", *Clarisme*, núm. 10 (01.11.33); "Parlant amb Maria Teresa Vernet", núm. 9 (16.12.33), pàg. 2; "Joana Mas per Anna Murià", *Clarisme*, vol. II, núm. 30 (12.05.34), pàg. 2; "La revolució moral d'Anna Murià", *Clarisme*, vol. II, núm. 30 (12.05.34), pàg. 4; "Parlant Llucieta Canyà", núm. 36 (23.06.34), pàg. 1.

D'altres contes citats: "Trossos de cartes", *Companya*, I, 4, 01.05.37, pàg. 10 (AMR 6.1.2.128); "Sònia", *Meridià*, vol. I, 8, 04.03.38, pàg. 5.

b. ESTUDIS CRÍTICS SOBRE LES AUTORES

ALVARADO, Helena (1984), "Víctor Català / Caterina Albert o l'apassionament per l'escriptura", dins de CATALÀ, Víctor, *La infanticida i altres textos*, Barcelona, laSal Edicions de les Dones, pàg. 9-35.

----- (1997), *Solitud, de Víctor Català*, Barcelona, Empúries.

³¹ Des d'ara només indicarem el lloc de publicació quan no siga Barcelona.

- ARNAU, Carme (1979), *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, Ed. 62, 1982.
- (1983), “L'àngel a les novel·les de Mercè Rodoreda”, *Serra d'Or*, 209 (nov. 1983), pàg. 20-23 [678-681].
- BARTRINA, Francesca (2000), *Caterina Albert / Víctor Català. La voluptuositat de l'escriptura*, Vic, Eumo Editorial.
- CASTELLANOS, Jordi (1993), “Víctor Català i el modernisme”, *Actes de les primeres jornades d'estudi sobre la vida i l'obra de Caterina Albert (Víctor Català). L'Escala, 9-11 d'abril de 1992*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàg. 17-41.
- IBARZ, Mercè (1991), *Mercè Rodoreda*, Empúries (“Joves Biografies Adults”, 6), 1991³.
- MONTOLIU, Manuel de (1951), “Pròleg”, CATALÀ, Víctor, *Obres completes*, vol. I, Barcelona, Ed. Selecta, 1972², pàg. 11-63.
- MUÑOZ LLORET, Teresa (1992) “Entrevistes de Mercè Rodoreda a *Clarisme* (1933-1934)” (estudi i edició), *Llengua & Literatura*, 5 (1992-1993), Institut d'Estudis Catalans/Curial Edicions Catalanes, pàg. 495-573.
- NARDÍ, Núria (1984), “Víctor Català”, dins *Història de la literatura catalana*, vol. II, Ed. Orbis-Ed. 62, pàg. 93-104.
- PERICAY, Xavier i TOUTAIN, Ferran (1996), *El malentès del noucentisme*, Ed. Proa.
- SALES, Joan (1982), “Una mica d'història de *La plaça del Diamant*”, dins *La plaça del Diamant*, El Club dels Novel·listes, 1991³³, pàg. 223-235.
- YATES, Alan (1975), *Una generació sense novel·la*, Ed. 62, 1984³.

c. BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTÀRIA

- BRADBURY, Ray (1995), *El zen en el arte de escribir*, Minotauro.
- CHARLON, Anne (1990), *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)*, Ed. 62.
- CHEVALIER, J. i Gheerbrant, A. (1969), *Diccionario de los símbolos*, Herder (trad. esp. 1986, 1991³).
- PRAT I CARÒS, Joan (1984), *La mitologia i la seva interpretació*, St. Cugat del Vallès (Barcelona), Els llibres de la frontera (“Coneguem Catalunya”, 7), 1987.
- TODOROV, Tzvetan (1966), “Les categories del relat literari”, dins Sullà, Enric (ed.) (1985), *Poètica de la narració*, Ed. Empúries, pàg. 107-148, 1994³.