



# *Història de dues novel·les*

**G**eneralment, el lector incorpora a la seva lectura tot un grapat d'idees preconcebudes sobre què és un text, què vol dir llegir una novel·la o què significa el nom que figura en majúscules a la portada. Es mou per la novel·la amb un manual d'instruccions simple i mecànic: es comença pel principi (posem per cas: «Va ser aleshores que vaig veure el Pèndol») i s'acabat pel final (v.g.: «És tan bonica»). Però, en realitat, els textos literaris són una mica més complexos: si s'observen atentament, tot sovint es transformen. Moltes obres literàries que estem segurs d'haver llegit per sempre, no són més que l'estadi d'una transformació, textos que evolucionen lentament en la ment de l'autor, i que pot donar a la impremta, amb un mateix títol, en més d'una versió en moments diferents. No hi ha unanimitat en aquest procés de revisió. Alguns autors refan totalment el que ja han publicat (1). D'altres no retoquen mai res (però, en aquest cas, hi ha un exèrcit de tipògrafs i editors disposats a fer la guitza). Els textos, doncs, tenen vida pròpia, i no són ni cristal·lins, ni petris, ni tancats.

Em sembla que Mercè Rodoreda hauria estat d'acord amb l'essència del que acabo d'escriure, perquè la seva

Sadurní Martí

Mercè Rodoreda, pregonera de les Festes de la Mercè al Saló de Cent de l'ajuntament de Barcelona, l'any 1980.



obra no és en absolut un tot tancat: entre dos exemplars de les dues primeres edicions de *La Plaça del Diamant*, per exemple, podem trobar-hi moltes diferències. Retocava les seves obres, les transformava, les mantenia vives, en buscava un text més pur, literàriament més perfecte. Del conjunt de la seva obra, però, hi ha un component que ha acusat més que els altres aquest procés de transformació.

– *L'amor em fa fàstic!*

Havia pensat tota la tarda en aquell pobre gat i, sense voler, va tancar el reixat d'una revolada. A dalt de tot, entre rodones i cargols de ferro despintat, mig decantada i coberta de rovell, es veia una data: 1886. Havien comprat el reixat feia uns quants anys, a preu de ferro vell, en l'enderroc d'una finca expropiada per eixampla. La casa de seguida va semblar més senyora. I el jardí. Abans tenia una porteta de fusta i si el qui entrava era massa alt s'havia d'ajupir una mica.

De seguida s'haurà vist que es tracta del primer paràgraf d'*Aloma*. Però *Aloma* també pot començar d'aquesta altra manera:

*L'amor em fa fàstic!*

Va dir-s'ho pensant en aquell pobre gat i tancà el reixat d'una revolada: aquest féu un gran soroll de frontisses rovellades. Al capdamunt, en un adornament de ferros cargolats, amb la pin-

tura escrostonada i el rovell menjant-se'ls, hi havia una data: 1886. Aquesta no ens aclareix pas la de la construcció de la casa, car el reixat havia estat adquirit en l'enderroc d'una finca expropiada per eixampla. Havia estat un esdeveniment l'adquisició, sobretot perquè, amb poca despesa, la torre, que no tenia torratxa com era costum en qualsevol que volgués lluir una mica, adquiria un aire més senyor. I el jardí també: fins llavors havia calgut entrar-hi per una porta menuda que obligava a ajupir-se en passar-la si, qui ho feia, no volia ser rebutat enfora. Depenia de l'embranchida, és clar.

Així, doncs, de quin d'aquests dos textos podem prescindir?

Quina és l'*Aloma* de veritat? Cap i totes dues, com veurem.

Les primeres narracions de Rodoreda es reproduïxen en reculls de contes més o menys tardans. Les seves primeres novel·les, tanmateix, on posava veritablement a prova el seu tremp com a escriptora (*Sóc una dona honrada? Del que hom no pot fugir, Un dia en la vida d'un home i Crim*), són ignorades quan l'autora estableix el cànon de les Obres Completes amb què, al final dels 60, l'encapçalava una editorial barcelonina. Totes tret d'*Aloma*. Com deia ella mateixa, les diferències entre les seves obres d'abans i després de la

guerra «són importantíssimes. Tant, que per a una edició de les meves obres completes que vaig preparant amb molta calma... salvo només, dels meus llibres d'abans de la guerra, *Aloma*, i amb moltíssimes correccions, i potser mitja dotzena de contes» (2). Hi ha dues *Alomes*, doncs: la que es publica el 1938 (que havia guanyat el premi Creixells l'any anterior), i la que Rodoreda rescricompletament el 1968, i que va destinada a les seves Obres Completes.

Si s'acaren els textos de 1938 i 1968 el lector identifica fàcilment elements d'un mateix conjunt, però a vegades els lligams de solidesa es fan molt eteris. Es tracta de dos textos que comparteixen una trama, però que presenten unes diferències formals, d'escriptura, tan notables que els converteix en textos pràcticament diferents (3). Quines són les línies de força que regnen en aquesta transformació? A quins elements afecta? Mercè Rodoreda contempla des de la maduresa la seva obra de joventut: engegava a la paperera el que no té la solidesa suficient, però hi ha un text que aprecia especialment, no solament perquè la crítica va rebre'l amb entusiasme, sinó, sobretot, perquè tant els personatges, com l'acció tenen una projecció acusadament autobiogràfica. Per tant, Rodoreda voldria conservar



Mercè Rodoreda amb Joaquim Soler Serrano, al programa "A Fondo" de Televisió Espanyola.

un text amb ressonàncies terriblement personals, però es troba amb una literalitat i un estil caducats per als seus ulls dels 60. És per això que comença una operació de revisió de la novel·la per poder-la vincular a la nova concepció de la literatura que s'ha anat forjant al llarg de trenta anys de vida.

Entre 1938 i 1968 hi ha essencialment un filtre. El filtre de les lectures (i els estils) que ha anat incorporant al seu món de creadora i el de la llengua literària que ha anat bastint de mica en mica, per crear un segell propi: l'estil Rodoreda (4). Aquest estil, aquestes noves perspectives es condensaran als 40 i 50, sobretot en un apropiament de les estructures del conte. Rodoreda hi descobreix uns requeriments de gènere que l'obliguen més que mai a un domini formal molt trabat que l'allunyarà molt del que va anomenar, parlant dels seus escrits de joventut, «ganes fabuloses d'escriure... però poca cosa més». Hi ha, però, un altre element clau: el 1939 comença a jugar un nou peó en el tauler rodoredià, i tindrà una importància determinant en la conformació de la narrativa posterior, convertint-se amb seguretat en el crític més agut i el lector més profund que mai tindrà l'obra de Rodoreda: Joan Prat i Esteve, àlies Armand Obiols. El factor

Obiols s'ha repetit mil i una vegades, donant per suposada la seva influència, però mai no s'ha valorat suficientment (5). És segur que aquest «monjo de cafè» sabadellenc es troba al darrere de gairebé totes les obres escrites per Rodoreda entre 1939 i 1971: podem resseguir les seves cartes descobrir el grau d'implicació en l'escriptura de la *Plaça del Diamant* i d'*Aloma* (que ell mateix, de Viena estant, repassa per última vegada abans de lliurar-la a la impremta) (6).

Carme Arnau ha detallat les grans transformacions de 1968: a) pas del passat al present en la narració, b) focalització del narrador omniscient en *Aloma*, c) desaparició de referències al món dels 30, d) metamorfosi general del text encaminada a la precisió (7). Aquesta llista es pot ampliar si ens atenim exclusivament a l'economia del text i a la textualitat. Les línies generals de transformació de les microvariants es poden xifrar també: a) canvi generalitzat de puntuació, b) eliminació de redundàncies i informacions innecessàries, c) incisos o supressions amb l'objectiu de ser precis, d) despersonalització –eliminació sistemàtica de la subjectivitat de 1938–, e) reordenació lògica de l'acció (enllaços, respiracions...), f) simplificació lingüística (especialment sintàctica i lèxica).

### Un exercici de lectura

Per exemplificar aquesta llista més aviat freda, afegiré alguns comentaris relacionats amb les variants del capítol 2 d'*Aloma*. L'he triat expressament perquè no és un capítol clau ni conté en grau elevat les macrovariants observades per Arnau. Anem a veure com es transforma la superfície de la novel·la, paraula a paraula (8).

Vegem els tres primers paràgrafs:

1938

1. Al rellotge del menjador, que mai no va a l'hora, han tocat les vuit. Ja hi deu haver les ampolles de la llet damunt de la taula. La gallina negra deu haver fet l'ou, que escataina com boja.

Les vuit!

2. *Aloma* s'estira com un gat sota els llençols tebis. Uns quants trucs a la paret volen dir que el nen ja està despert: és l'avís diari perquè vagi a vestir-lo. A vegades va corrent i es fica al llit amb ella. Avui deu tenir fred, que no ho fa. És bufó i dolent, manyac com un cadellet. Els trucs persisteixen.

*Aloma* crida:

– Cap a la bodega amb almirall i tot!  
Vaixell pirata a estribord.

3. Els trucs minven. La morera, confabulada amb el vent, frega la finestra.

L'escriptora i el President de la Generalitat, el dia de l'estrena de "La plaça del diamant", l'any 1982.



1968

1. *Al rellotge del menjador que sempre anava endavant, van tocar les vuit. Ja hi devia haver les ampolles de la llet damunt de la taula. Una gallina es va posar a escataïnar com si s'hagués tomat boja. Era la gallina negra que acabava de fer l'ou.*

2. *Aloma es va estirar entre els llençols tebis. Va sentir cops a la paret. El nen l'avisava, com cada dia, perquè anés a vestir-lo. De vegades si no feia fred, en comptes de trucar entrava corrent i es ficava al llit amb ella. Era manjac com un cadell. Es van sentir més cops i Aloma va cridar:*

– *Cap a la bodega, amb almirall i tot!*

*Vaixell pirata a la vista.*

3. *Els cops van parar; la morera fregava els vidres de la finestra (...).*

Des del primer paràgraf es pot detectar un canvi general d'enfocament: ha desaparegut tot allò que podia contribuir a acolorir literàriament el text. Sembla com si es busqués que les coses signifiquin per si mateixes (cf. nota 7) sense necessitat d'una figura literària que orienti i ennobleixi. Com ja remarcava Arnau, la puntuació també muda radicalment per fer-se més lògica, més senzilla de llegir. Desapareixen també els elements retòrics innecessaris (com

Les vuit! del final de 1). Rodoreda ha sotmès el fragment a unes simplificacions sintàctiques molt evidents, dirigides cap a una economia de recursos, i assistim a una profunda reestructuració lògica dels enunciats. Això cal afegir-hi un augment de la precisió lingüística: es passa de termes i girs inusuals a mots populars (trucs > cops, estribord > a la vista), i els trucs paren i no minven (perquè minvar, tot i ser més literari, no significava exactament el que volia dir l'autora). Com veiem el camí cap a l'objectivació és molt subtil i sostingut, com «la gallina negra», que necessita una presentació indefinida i una nova clàusula juxtaposada per poder «fer l'ou».

Acabem d'apuntar els elements generals d'aquesta metamorfosi textual, que també poden aplicar-se a aquesta peculiar *descriptio puellae*:

1938

6. (...) *Tots anaven espellifats. Ella, l'home i els dos fills. El més gran era la noia. Tenia els cabells de fregall, les cames com bastons, les dents grogues i corcades. Les dues dones, mare i filla, no es devien pentinar mai: tenien els cabells enganxats, amb una coca darrera el cap. –Si no tenen pinta que ho facin amb els dits. –Ningú del veïnat no els estimava.*

1968

4. (...) *Tots anaven espellingats: la dona, l'home, la filla i el fill. La filla tenia el cap com un fregall, les cames tortes, les dents grogues i corcades. La mare no es devia pentinar mai i es lligava els cabells greixosos amb una veta. «Si no es poden comprar una pinta –deia la senyora Baixeres– que es pentinin amb els dits». Ningú del veïnat no els estimava.*

Continuem detectant substitucions de caràcter lèxic (espellifats > espellingats, cames com bastons > cames tortes), acompanyades de retocs generalitzats de la puntuació per fer-la més lògica i coherent amb el procés de lectura. La voluntat de precisió desdobra en fill i filla els dos rebrols que el 1938 eren indistints, cosa que obligava a fer un gir molt poc elegant («El més gran era la noia»), que desapareix. Normalment al 1968 s'intenta focalitzar els conflictes en quelcom tangible quan el 1938 es deixa en l'aire o se simplifiquen els que apareixen doblats: el veïnat que no estima els pobres es personalitza en la senyora Baixeres, i s'emfasitza la desesperació centrant en la figura de la mare el no rentar-se els cabells. A més, en aquest fragment hi ha un dels canvis més remarcables de la novel·la que, des del meu





Mercè Rodoredà amb l'editor Joan Sales, l'any 1964.

punt de vista, resol un nyap considerable del 1938: «tenien els cabells enganxats, amb una coca darrera del cap» es transforma en «es lligava els cabells greixosos amb una veta».

En el fragment que segueix assistim a una transformació general del temps de l'acció que simplifica enormement la lectura, a la vegada que millora l'estil. S'explica la seqüència temporal que d'altra manera s'hauria de sobreentendre. A més hi ha un afegit interessant que ajuda a reblar el sentit últim del diàleg: «Treballava d'esma, sense mirar-s'hi gaire». El diàleg s'ha fet més planer, i s'han substituït els trencaments de 1938. Però si hi ha una cosa remarcable és la desaparició de 16: absolutament sobrer per a la narració, havia de ser eliminat per Rodoredà, que elimina sistemàticament els excursos adolescents d'Aloma:

1938

15. *Després de l'esmorzar, Joan és a treballar, comencen els projectes.*

– *¿Vols dir que les cortines, no me les podria quedar jo? A un home tant li fa.*

– *Jo seria del parer de fer pintar almenys la seva habitació... No –talla ràpidament en veure la cara d'Aloma– no cal ni pensar-hi. Ho dic perquè almenys, que tingui unes cortines noves. Farà més goig.*

*És a la tarda que comença a cosir-les.*

1968

11. *Després de dinar va desaparar la taula i van començar a cosir les cortines. Havien rentat la roba a la nit i Anna l'havia planxada a mig matí. Aloma apuntava les vores amb agulles, per poder-les embastar. Treballava d'esma, sense mirar-s'hi gaire.*

– *Vols dir que no me les podria quedar jo? Al teu germà tant li faran...*

– *Te les quedaràs quan se n'anirà. La cambra està molt deslluïda i l'hauríem de pintar. Però val més no pensar-hi. Almenys que tingui cortinetes noves.*

16. *Vindrà en un gran vaixell. Com deu ésser per dintre? Tindrà tres xemeneies. Mariners...*

Per acabar amb aquest exercici de lectura, m'agradaria que llegíssiu atentament els paràgrafs següents, en què Aloma repassa les fotografies familiars que ha tret d'una calaixera:

1938

18. (...) *Aquesta representa un nen: la cara bé ho és, i el pentinat. Malgrat tot, duu una camisola plena de puntes i un llaç a una espatlla. Ah, és el seu germà. Al lloc ho diu. Ella és aquesta que sosté un pom de flors artificials a la mà. Quin tip de riure! «Estigues quieta nena. Veus, aquí– i l'home agafava el drap negre per una punta i l'enlairava matusserament,*

*–sortirà un ocellet. Mira aquí, que veuràs com vola».* Encara se'n recorda. Quines faldilletes més estufades que porta. Aquest altre és imponent. Un avi amb una boina i grans mostatxos: la mirada ferotge. Aquí hi ha els pares nuvis. Sembla que els llavis encara els tremolin. I aquest? Per més que s'esforça no el reconeix. Per què guardar tots aquests reconcs? Ara! el treu de la pila. No gosa mirar-lo. Aviat sí. És ell. Mig cos queda tapat per la dedicatòria. Data de cinc anys enrera. Es fixa en tots els detalls. Sembla alt. Té el cabell ondat. Els ulls de mirada molt penetrant li fan abaixar els seus gairebé. La boca denota un caràcter irreductible, d'home lluitador. Té alguna cosa de brau. Devia voler esfereir el fotògraf... Mai no s'hi havia fixat tan detingudament. És perquè abans no havia de venir.

1968

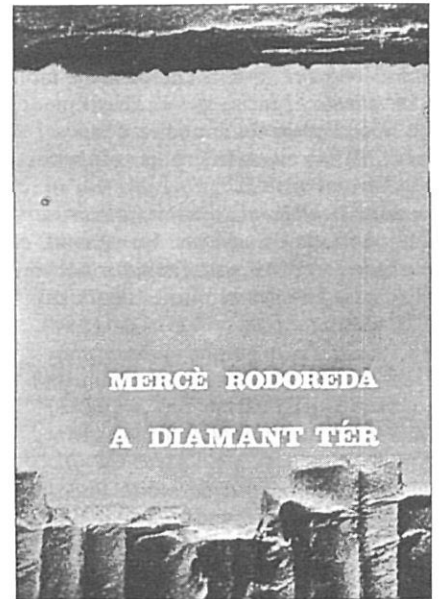
13. (...) *El nen, de bolquers. La cara no havia canviat gaire: potser no tenia les galtes tan rodones. Portava una camisola molt curta i un llacet a cada espatlla. El seu germà gran, quan tenia deu anys, amb la cara bonica. Un d'ella dreta, amb un ram de flors a la mà. «Estigues quieta, nena, que ara sortirà un ocellet...» Encara se'n recordava. Duia faldilles estufades. Un avi amb boina i bigoti. Els pares, de*

Mercè Rodoreda

## La plaça del Diamant



27.<sup>a</sup> EDICIÓ



nuvis, amb els llavis que encara semblava que els tremolessin. Dos o tres senyors que no coneixia. Per què els havien de guardar? El germà d'Anna. Devia ser bastant alt. Cabells ondulats, la mirada dreta. Mai no s'havia fixat en aquell retrat. Va agafar-lo i se'l va endur al menjador.

És una transformació col·lossal. Es parteix del món leg interior del 38 però sembla que s'hagi substituït la marea de dades per curtíssimes conclusions reflexives. El canvi, doncs, més que els elements concrets afecta el conjunt del desplegament de les dades. Sobretot tenen un gran interès les oracions que el 1938 dedica a comentar la fotografia de Robert i la ingenuïtat d'Aloma, característiques que desapareixen d'una manera radical el 1968. En un moment relativament important de la novel·la (Aloma veu per primera vegada amb interès la foto de Robert), Rodoreda opta per fer exageradament més senzill el seu estil (9). És un reflex fidel del canvi de perspectiva de Rodoreda: *Aloma* 1938 és una novel·la la escrita per una jove que reflexiona sobre la seva adolescència; *Aloma* 1968 és la novel·la d'una dona adulta que reflexiona sobre la seva infantesa i la seva joventut, una novel·la que es projecta, des d'un estil i una llengua noves, en una reflexió universal sobre els anys d'aprenentatge.

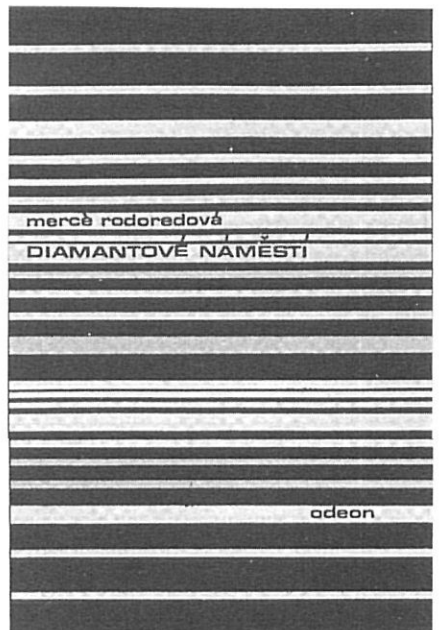
女のロマンス 文芸社  
ダイヤモンド広場  
マルセルドゥレーダ 朝比奈健訳



No crec que aquestes reflexions més aviat migrades esgotin la interpretació de les variants redaccionals que he comentat. De fet, m'ha interessat menys especular sobre les dues redaccions que no pas enfrontar-les perquè parlessin per si mateixes.

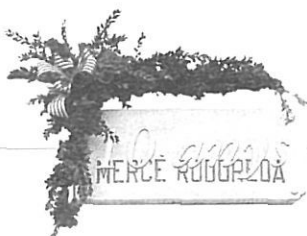
### Per acabar

Sembla que aquesta tardor l'IEC obrirà definitivament als investigadors el Fons «Mercè Rodoreda». Aleshores haurà arribat el moment de co-



mençar, a qui pertoqui, un estudi textual seriós de la seva obra. Tanmateix, com he intentat de demostrar, poques vegades podrem estudiar amb tanta precisió la seva *escriptura* com observant l'evolució textual d'*Aloma*. Ella mateixa va escriure amb insistència, en l'admirable pròleg de *Mirall Trencat*: «Una novel·la són paraules», i això significa molt més que l'evidència que tots hi descobrim.

El millor homenatge que podem retre a Mercè Rodoreda, ara que fa deu anys que ens va deixar, és llegir la



Mercè Rodoreda en una foto d'estudi (a la dreta) i un dels seus dibuixos característics (a l'esquerra).

seva obra com a «paraules», abandonant els pressupòsits, les projeccions, les lectures parcials i focalitzades. Començar a entendre que per estudiar-ne les profunditats significatives hem de començar per entendre la superfície dels textos, perquè Rodoreda escriu amb algú que pretén dir «amb la màxima simplicitat les coses essencials», «encarada a la vida que prendria sense ni un gra de sentimentalisme: tal com el pren la gent del poble, sana». Si féssim aquest camí hauríem recuperat una novel·lista excel·lent i endreçat a la calaixera una imatge gairebé alquímica feta a la mida de la crítica. Tornar a l'essència de la seva obra, tornar al text, perquè una novel·la són, només, paraules.

Sadurní Martí

Departament de Filologia catalana,  
Universitat de Girona.

Les fotografies que il·lustren els tres primers articles del dossier han estat cedides per la revista *Serra d'Or* i pel diari *El Punt*, a excepció de la primera de la pàgina 55, la segona i la tercera de la pàgina 62, i les de les pàgines 51, 65, 66, 67 i 68, que pertanyen a l'obra de Montserrat Casals, *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura*, publicada per Edicions 62, de Barcelona, l'any 1991.

## NOTES

1. Un exemple magnífic ens el dona *Solitud*. El text, tal com avui el llegim, és en realitat la tercera edició (amb moltíssims canvis lingüístics i un capítol totalment nou), separada per més de cinquanta anys de la *princeps* (1905). Cf. l'edició crítica de Núria Nardi, Barcelona: Ed. 62, 1990 (*Textual*, 3). La poesia de Josep Carner també és un admirable bosc de variants redaccionals. Cf. la recent edició crítica de Jaume Coll, Barcelona: Edicions dels *Quaderns Crema*, 1992.
2. Cf. «Mercè Rodoreda o la força lírica», *Serra d'Or*, 1966 (p. 234). D'aquestes *moltíssimes* correccions, lleigeixo sorpresa el que n'escriu Emilie Bergmann al seu «*Flowers at the Nord Pole: Mercè Rodoreda and the Female Imagination in Exile*», en el més que desigual «Homage to Mercè Rodoreda» de *Catalan Review* II.2 (1987): «When Rodoreda's "first" novel, *Aloma* (1938) was reissued, she made only a few revisions, to correct occasional narrative inverosimilitude in which characters appeared to have impossible knowledge of other characters' inner motivations and thoughts» (p. 85).
3. La redacció de 1938 ha estat analitzada permenoritzadament a Carme Arnau, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, Barcelona: Ed. 62, 1979, pp. 52-85. A les pp. 200-205 passa revista a les grans variants de la redacció de 1968.
4. No m'he atrevit a jugar directament amb el concepte de *diasistema*. Cesare Segre anomena així el procés de transformació textual que pateixen els manuscrits en ser copiats pels amanuenses, els quals projecten els seus referents culturals. Tot i que Rodoreda no és un simple copista, sinó que és l'autora del text, em sembla que la seva reescriptura d'*Aloma* s'acosta molt a l'aplicació d'un *diasistema*.
5. Remeto a les moltes planes que Montserrat Casals i Couturier dedica a Armand Obiols en la seva biografia *Mercè Rodoreda: contra la vida, la literatura*. *Biografia*, Barcelona: Ed. 62, 1991 (Biografies i memòries, 13). El llibre de Casals és un arsenal inesgotable de dades per a la història textual de les obres de Rodoreda.
6. Armand Obiols s'assembla massa al Jacopo Belbo que aconsella a un sospitós Guillem S. que situï el seu drama a Dinamarca i no a França, que canviï el castell de Châlons-sur-Marne pel d'Elsinor i que transformi la frase «Vet ací la meua angoixada pregunta» en «Aquesta és la qüestió». Algun dia haurem de valorar sense complexos, superant la buidor o la impotència dels comentaris habituals, els resultats de la destil·lació d'Obiols en l'obra de Rodoreda. Segur que quan els papers que guarda zelosament l'IEC siguin del domini públic ens esperen moltes sorpreses.
7. Aquest procés de despulament, de camí cap a l'exactitud, també ha estat una preocupació d'Italo Calvino: «Per a mi l'ús just del llenguatge és el que permet acostar-se a les coses (presents i absents) amb discreció i atenció i cautela, amb el respecte cap allò que les coses (presents o absents) comuniquen sense paraules». Cf. el capítol «Exactitud» de les *Seis propuestas para el próximo milenio* (Madrid: Siruela, 1989).
8. He comparat les dues redaccions i, per referir-m'hi amb més precisió, he numerat per paràgrafs. La correspondència de paràgrafs de les dues versions és la següent: 1>1, 2>2, 3/4/5>3, 6>4, 7>5, 8>6, 9/10>7, 11/12/13>8, 14>9/10, 15>11, 16>, 17/18/19>12/13, 20>14, 21>, 22>15/16, 23>16, 24>17/18, 25>19, 26>20, 27>21.  
He d'agradir la pacient col·laboració d'Engràcia Casellas en la col·lació d'aquest capítol.
9. A les observacions de Carme Arnau sobre la pèrdua d'espontaneïtat de la redacció de 1968, hi contrastaria un argument de la mateixa Rodoreda: «Hi ha capítols d'aquest llibre [està parlant de *La Plaça del Diamant*], segurament els més frescos, que els he rescrit sis o set vegades».

