

**DONA I LITERATURA EN ELS ANYS TRENTA:
LA NARRATIVA DE LES ESCRIPTORES CATALANES
FINS A LA GUERRA CIVIL**

Neus Real Mercadal

Tesi doctoral dirigida pel Dr. Jordi Castellanos i Vila

Departament de Filologia Catalana
Facultat de Lletres
Universitat Autònoma de Barcelona
Octubre 2003

II

LES NOVEL·LISTES DELS ANYS TRENTA: OBRA NARRATIVA I RECEPCIÓ CRÍTICA

1. INTRODUCCIÓ

Les nostres dones, amb llur producció i amb la qualitat de llur producció donen un alt exemple als escriptors catalans del sexe contrari. Un espectador inèdit es meravellaria que Catalunya pogués aguantar l'atenció literària amb uns primers termes femenins.

Francesc Trabal

L'aparició d'*Un poeta i dues dones*, d'Elvira Augusta Lewi, suscitava aquesta estimació de Francesc Trabal la primavera de 1935.¹ L'autor, que el desembre anterior ja havia saludat amb entusiasme el tercer llibre de ficció de Mercè Rodoreda, *Un dia de la vida d'un home*,² dedicava unes consideracions molt positives, ara, a la producció femenina per emmarcar el comentari de l'estrena editorial d'una altra novel·lista; i ho feia ben poc després de l'atorgament del Premi Joan Crexells de 1934 a *Les algues roges*, de Maria Teresa Vernet.

En el moment d'aparició de l'article, les noves escriptores havien fet una contribució rellevant a la literatura catalana. Aquesta contribució resultava prou significativa dins de la modalitat literària que n'havia constituït la ventafocs en el període immediatament anterior a 1925, però no fins al punt d'avaluar al cent per cent els mots del sabadellenc. Més que no pas consignar un fet inqüestionable, les seves paraules delaten l'anhel d'una determinada realitat cultural i esdevenen una altra prova del fenomen global que es venia produint d'ençà de la dècada anterior. Tant el primer com el segon acabaven de tenir una il·lustració diàfana i una mostra fefaent en el guardó novel·lístic, que representava així, una vegada més, un dels aspectes bàsics de la dinàmica cultural; precisament, perquè premiava un gènere les particularitats del qual expliquen, almenys en part, les arriscades afirmacions trabalianes.

¹ F. T. [Francesc Trabal], «Elvira A. Lewi», *DS*, 11-IV-1935.

² V. III.3.2.4. Com que la producció de Rodoreda i la seva recepció són estudiades amb detall en el bloc final de la tesi, aquest segon només inclou les explicacions i les referències generals que resulten necessàries per completar l'exposició.

Estimulades per la revitalització de mitjan anys vint, i en el context de la potenciació de la participació de les dones en una cultura entregada a consolidar-se —a fixar la base de producció i de consum que en garantís molt més que l'estricta subsistència—, fou amb la República que algunes de les autores que havien fet unes passes inicials durant la Dictadura van optar una hora o una altra, amb graus de prioritització diversos, per la forma narrativa per excel·lència. A diferència del que va passar amb altres gèneres, totes les novel·listes destacades se situaven en l'òrbita ideològica de posicions polítiques esquerranes (amb un compromís oficialitzat o sense). No és estrany que això fos així.

Aquesta praxi creativa, objecte de demanda, de debat i de reflexió permanents a causa de la seva idiosincràsia i de les seves possibilitats, de la seva història recent i del seu caràcter de catalitzador de la discussió entorn de les bases que havien de fonamentar el sistema cultural d'una Catalunya en procés de nova configuració, requeria unes condicions (temps i estabilitat econòmica, per exemple) que, a banda de les vocacions concretes, la podien desestimar d'entrada; tanmateix, presentava un interès innegable perquè es vinculava directament (més que cap altre gènere literari) als temps moderns, la representació dels quals —en les diverses accepcions del terme— va convertir-se en un dels nuclis i de les preocupacions principals dels discursos, els plantejaments i les accions dels sectors liberals a partir de finals dels anys vint. Si les noves escriptores catalanes pertanyents a aquests sectors, a fi de fer-se un lloc propi i des de determinades actituds socioculturals, van trobar en la modernitat de la qual eren filles i agents actives la marca essencial de la individualització que recercaven, resultava inevitable que una de les seves expressions reconegudes i preeminents en l'Europa d'entreguerres adquirís un espai, si no central com a mínim important, en l'activitat que van desenvolupar.

La imbricació amb la realitat, característica de la novel·la i indestruïble del que havien significat tant el realisme i el naturalisme com les respostes al seu esgotament en el tombant de segle, sobre el rerefons de la crisi del gènere, havia estat una de les claus del seu menysteniment durant el noucentisme i en va esdevenir un dels factors de reivindicació, al nostre país, un cop liquidat el moviment, en una lògica comprensible que s'entrecruava amb els corrents europeus. L'emmirallament del món que s'hi va imposar de maneres diverses obria uns camins especialment atractius a la consciència sexual i cultural de les autores, en part perquè les tendències narratives coetànies situaven la condició femenina —un dels eixos de la vida contemporània, amb un relleu

inèdit en el panorama polític republicà— a primera línia de ficcionalització. Per a elles (com per a altres intel·lectuals), i des de la inscripció en la dinàmica literària de recuperació dels models modernistes i de predomini del psicologisme que van conviure i superposar-se en el període, la narrativa d'extensió va convertir-se en l'àmbit privilegiat (encara que no l'únic) de representació explícita i implícita de la feminitat en el seu procés de redefinició, és a dir, de la problemàtica de la dona del segle XX en qualitat d'exponent significatiu de la crisi de valors de l'època.³

El prestigi assolit en el camp narratiu per una de les predecessores autòctones i la centralitat dels noms de dona en la novel·lística occidental havien de contribuir, igualment, a l'opció de les noves escriptores. Caterina Albert, reconeguda com «una de les més excelses figures de les nostres lletres»,⁴ va esdevenir-ne una sòlida base referencial; fou, de fet, un dels models bàsics, explícitament reivindicat, de les narradores de preguerra.⁵ Pel que fa a les estrangeres, van comptar amb una gran difusió els seus èxits a tots nivells, des del Premi Nobel de literatura fins als successos comercials; les traduccions catalanes, espanyoles i franceses, les visites a Barcelona de personalitats femenines d'arreu i els articles periodístics dedicats a moltes d'aquestes plomes i a les seves produccions, en fornien el coneixement i proporcionaven uns punts de referència clars respecte de les possibilitats de la novel·la d'autora.⁶ Sovint, a partir

³ La vinculació de la novel·la a les circumstàncies de lloc i de temps feia que «la renovació dels temes literaris», en estret lligam amb les transformacions que aquelles experimentaven, hi tingués «la seva expressió més remarcable i més constant» (Octavi Saltor, «L'ambient social en la novel·la», *ED*, 14-VIII-1930). Les narradores no

⁴ Així era qualificada en l'anunci de la publicació de *Solitud* com a fulletó en l'edició del matí de *La Veu* el 7 de juny de 1924; a causa de la naturalesa del text, la referència no consta en la bibliografia.

⁵ Mercè Rodoreda i Anna Murià, per exemple, en van elogiar la personalitat i la producció. Maria Verger, des del que va sentir com un ressò vergonyosament reduït de l'homenatge que es féu a l'autora amb motiu del vint-i-cinquè aniversari de *Solitud*, va fer una crida a la intel·lectualitat femenina a fer «quelcom digne d'aquesta escriptora que ens ha precedit i que posa el nostre sexe a una alçada gloriosa» (Maria Verger, «A la intel·lectualitat femenina catalana. Una gran obra que cal commemorar», *LVC*, 2-VIII-1930 [vespre]); encara que la mallorquina no s'inclogui en el grup de les principals novel·listes, la dada té interès per l'expressió en què es verbalitza i perquè evidencia el caràcter generalitzat del reconeixement.

⁶ Els objectius de la tesi no permeten la consideració detallada del tema, mereixedor d'un estudi a part. Es pot consignar, no obstant això, que en la preguerra es traslladaren al català (entre altres i al costat dels títols consignats a I.3.2.1 —com *Ànimes honrades*, de Grazia Deledda, apareguda el 1931—) *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf (1930); *La nimfa constant*, de Margaret Kennedy (1931); *Manuela*, de Christa Winsloe (1935); *El diner*, d'Ada Negri (1935); *Hell al llac de les dames*, de Vicki Baum (1935); *David Golder*, d'Irène Némirovski (1935); *La fàbrica de l'home nou*, d'Alja Rachmanova (1935), o diverses novel·les sentimentals d'autores franceses, angleses, alemanyes i italianes (v. Pi 1986). En termes més generals, es dedicaren comentaris, per exemple (en ordre alfabètic), a Louise M. Alcott, Daisy Ashford, Florence Barclay, Vicky Baum, Marie Biermé, Helena Blavatsky, Orsola Bloom, Karen Bramson, Pearl S. Buck, Henriette Charanson, Josette Clotie, Colette, Marie-Anne Comnène, Hilda Doolittle (H. D.), Aurore Dupin (George Sand), Etta Federn, Edna Ferber, R. Forbes (Lady McGrath),

de la constatació de la seva rellevància creixent i del seu consum majoritari per part de les dones; aquestes afirmacions de 1932 en són un bon exemple:

La psicologia tradicional no ho preveia, però és un fet cada dia més evident i indiscutible: la literatura escrita per les dones agafa una enorme importància. Ja no s'acontenten amb escriure moltes novel·les —la grafomania ha atacat indistintament l'un i l'altre sexe— sinó que, de tant en tant, n'escriuen algunes que agabellen l'èxit. En els darrers anys, ¿quantes novel·les i quants drames han assolit la difusió i han desvetllat l'entusiasme com *Grand-Hotel*, de l'escriptora alemanya Vicky Baum?

La mateixa autora acaba de donar-nos una altra novel·la que en la versió francesa —la que segurament serà més accessible a la majoria de les nostres lectores— es titula *Lowinkel en folie*.⁷

L'aspecte del consum i la indestriable funció social del gènere —la seva preferència per part del públic llegidor (femení) i la consegüent accentuació del caràcter de mitjà essencial d'incidència ideològica que ja era *per se*—⁸ van esdevenir elements fonamentals en les materialitzacions novel·listiques de les narradores catalanes de preguerra. La instrumentalització (si més no parcial) que s'hi detecta remet a unes preocupacions ben concretes amb relació, sobretot, al mercat constituït per les dones. A banda del fet que el potencial de les productores, en aquest darrer sentit, fou obertament declarat a partir del referent d'altres països i aviat va resultar confirmat pel primer cas autòcton —el de Vernet—, la novel·la suposava un canal adequat de difusió d'idees i de models de comportament, un mitjà de guiatge, enmig de la desorientació produïda pel xoc de les velles i de les noves formes de vida, que permetia donar una sortida òptima a

Elinor Glyn, Yvonne Herman-Gilson, Marguerite Jouve, Selma Lagerlöf, Marguerite Lemesle (Dominique Dunois), Anita Loos, Katherine Mansfield, Fanny Nearst, Ada Negri, Suzanne Normand, Joan Phillips, Rachilde, Isabelle Sandy, Ivonne Schultz, Irina Skariatine, Gertrude Stein, Grace Thompson Seton, Katherine Tynan, Sigrid Undset o Mary Webb. I van visitar Barcelona, a més de les poetesses Gabriela Mistral o Emilia Bernal, escriptores com Astrid Diemar, Beatrix Dussane (també actriu), Maria Luisa Fiumi, Zoe Garbea Tomellini, Wanda Landowska, Gabrielle Reval, Hélène Vacaresco, etc.

⁷ «Ecos. La literatura femenina», *LR*, n. 155 (24-XII-1932), 13. La remissió oberta a les lectores demostra la interconnexió entre la novel·la —la novel·la femenina, en especial— i les consumidores, explicitada a Milligan 1996 (v. I.1); així mateix, és remarcable l'asseveració de l'accés a la lectura en francès per part de les catalanes, perquè implica la seva identificació amb les dones d'un determinat estatus social (els estudis de música i de francès, com és sabut, eren els més comuns entre les filles de la burgesia i de les classes benestants), o amb aquelles que, procedents d'estrats menys acabats, s'havien format en centres com La Cultura.

⁸ Joan Sidera, com moltes altres veus, ho va assenyalar, encara que indirectament; el 1936, en contraposar la manca de noms femenins dedicats al teatre amb els que es podien consignar en el camp de la novel·la, definia aquesta com «la classe de literatura més generalitzada i agradable. Dificilment trobareu una llar on no hi tingui acceptació» (Joan Sidera, «Les escriptores catalanes i el teatre vernacle», *LDC*, n. 551 (24-IV-1936) [2]). La rellevància que hi van concedir coetàniament els sectors catòlics, en el context de l'intent simultani de renovació interna i de recuperació d'un protagonisme extern progressivament minvant en la societat del moment, n'és una mostra diàfana —per bé que sense correspondència literària— que ha estat analitzada a Lluch 2000.

la inquietud de les joves escriptores pel nivell cultural del propi sexe. Breu: el conreu femení de la novel·la s'inscriví (en alguns casos més que en d'altres) en la tasca formativa i orientativa que moltes van dur a terme des de la premsa, com a conferenciants i mitjançant l'acció sociocultural; d'aquí, en part, el retard general en comparació amb altres gèneres. Tenia l'avantatge afegit, a més, de poder neutralitzar o reduir la inclinació vers la novel·la rosa i els efectes que se'n derivaven.

Fruit de tot plegat, el tombant dels trenta va suposar l'aparició de gairebé totes les novel·listes de preguerra. En el nou marc sociopolític, l'apreciació de les autores i de les seves obres va continuar tenint a veure, en general, amb la consciència de la importància de la producció femenina per a la cultura catalana; es va iniciar, però, un canvi significatiu en la seva forma de consideració crítica. El doble fenomen se situava, de manera molt clara, en les tensions polítiques del moment i en la confrontació dels diferents models de societat i de cultura que hi subjeien, que van afectar tant la recepció com la producció de les narradores potencials o en exercici.

Pel que fa a la valoració i a l'estímul de què foren objecte per part dels crítics i dels editors, tres factors van configurar-ne els paràmetres essencials: la perspectiva genèrica (la diversitat) que podien aportar a la novel·lística catalana al mateix temps que contribuïen a revivificar-la; l'efectivitat demostrada dels productes en qüestió per a la captació, la formació i la consolidació del mercat de consum, i la peça estratègica que constituïen en l'intent de configuració d'una literatura identificada amb posicions polítiques progressistes. A partir de 1928, sobretot, les demandes van accentuar-se i les estimacions van modificar els seus termes. Si abans el reclam específic d'una novel·lística femenina havia estat poc estès, ara es va ampliar la crida; i si fins aleshores s'havia parlat fonamentalment de normalitat, en endavant fou la modernitat —i una determinada mena de modernitat— la que va acaparar el protagonisme. Més rellevant encara, l'àmbit dels discursos teòrics no fou l'únic que va experimentar aquest procés: es van proporcionar canals a la novel·la d'autora justament en la darrera direcció.

La política d'Edicions Proa n'és un exemple paradigmàtic. No fou en absolut casual que Joan Puig i Ferrer fes les gestions necessàries per reclutar les noves escriptores des dels inicis de la Biblioteca A Tot Vent. En el context dels intents fallits per crear una oferta sentimental en català, és a dir, fracassades les col·leccions d'aquest tipus de literatura (amb les soles excepcions de la Biblioteca La Dona Catalana i, més temporalment, de la Biblioteca Gentil), la potenciació de les novel·listes des dels àmbits

de la literatura culta —un factor a tenir en compte en aquest fracàs— permetia matar diversos ocells d'un tret: incorporar les dones de lletres en aquelles iniciatives a la modernitat i a la normalitat de les quals ajudaven amb la seva sola presència; captar, amb el reclam de noms femenins, l'interès de les consumidores, reconduir-ne els gustos i millorar-ne el nivell intel·lectual a través de lectures de més qualitat (no només dels llibres d'autora, sinó de tota la col·lecció); promoure una determinada ideologia per la via literària, i, finalment, garantir l'èxit comercial i la continuïtat de l'empresa editorial en qüestió.⁹

El fet que la importància de la novel·la femenina de preguerra, a Catalunya, fos relativa tant en termes de volum com de qualitat literària, que, no obstant això, se'n subratllés la rellevància i que les seves representants fossin unes autores i no unes altres ratifica aquesta hipòtesi. La innegable realitat configurada per les noves escriptores i per les seves obres i l'increment proporcional que significaven respecte d'etapes anteriors no eliminen allò que les dades demostren: que, en comparació d'altres nacions —i per bé que cal tenir en compte tant les circumstàncies particulars de la cultura catalana com el desballestament que en va significar el resultat de la guerra—, el nombre computable de noms és reduït i la producció novel·lística, en la majoria de casos, escadussera i artísticament poc remarcable. Per això són indicatives, en sentits diferents, l'atenció que els uns i l'altra van acaparar i la naturalesa dels comentaris de què foren objecte, d'una banda, i la dedicació puntual al gènere per part d'intel·lectuals especialment concentrades en altres tasques, tant creatives com socioculturals, però principalment vinculades al projecte polític de l'esquerra nacionalista, de l'altra. L'espai que se'ls va dedicar a la premsa, en un desplegament crític de marcada rellevància, i la concessió del Premi Joan Crexells de 1934 a *Les algues roges* apunten vers els esforços per estimular la novel·la femenina moderna i integrar-la en una dinàmica cultural que la necessitava per nombroses raons; entre les quals, la regularització cultural definitiva i la incidència ideològica en benefici d'una nova societat. Que les autores que van acabar produint-la

⁹ Com ha estat indicat per Josep M. Balaguer, «en l'àmbit de la literatura el procés de creixement més o menys desprogramat que s'ha produït al llarg dels anys vint comença a tocar sostre en el tombant de la nova dècada. El fenomen comença a fer-se evident amb la fallida d'algunes de les col·leccions de novel·la popular creades i desaparegudes en aquesta mateixa dècada, cas de les de novel·la femenina de Folch i Torres o Clovis Eimeric, i d'aquí la selecció de moltes d'aquelles iniciatives que es produirà al llarg dels trenta i el sorgiment de noves que s'intenten adaptar a la nova situació, al costat de la consolidació d'aquelles que s'han plantejat de manera més ajustada» (Balaguer 1998: 123). L'anàlisi de l'estudiós pren, des d'aquesta perspectiva —amb relació al tema de les escriptores—, un sentit específic complementari.

fossin precisament les que creien en el doble projecte és un fet que parla per si sol. Sigui com sigui (hi haurà temps d'anar-ho veient pas per pas), el cert és que *Aloma*, de Mercè Rodoreda, havia de ratificar amb escreix un dels sentits de l'estratègia en constituir l'estació d'arribada del trajecte que el tren col·lectiu de la novel·la catalana havia iniciat el 1925, al qual diverses escriptores es van anar incorporant gradualment.

Entre 1926 i 1930 van iniciar-se en la narrativa sis de les principals novel·listes de preguerra —de les autores que, des del punt de vista de les valoracions coetànies, van fer una aportació a tenir en compte, respecte del gènere, abans del juliol de 1936—: Rosa Maria Arquimbau, Maria Teresa Vernet, Anna Murià, Aurora Bertrana, Carme Montoriol i Elvira Augusta Lewi.¹⁰ Rodoreda, la setena de la llista, no es va dedicar fins més tard a la literatura, tot i que, descomptant Vernet, va avantatjar cronològicament la resta amb relació a la novel·la i va acabar produint-ne més títols que cap altra. Des de la perspectiva quantitativa, solament van prendre un cert relleu l'autora de *Les algues roges* (amb una clara diferència) i ella, perquè les altres cinc només van publicar una novel·la pròpiament dita cadascuna abans de la guerra. L'òptima i considerable acollida amb què totes van comptar no es pot entendre, així, si no és com a efecte, en part, del context polític i cultural; en part, del fenomen de la literatura femenina, i, en part, de les contribucions específiques que feien a les lletres catalanes.

Salta a la vista, en primer terme, que Montoriol, Rodoreda, Arquimbau, Murià, Lewi i Bertrana, en aquest ordre, van engrossir unes files novel·lístiques que, fins l'any de la proclamació de la República (al costat de figures ja consagrades, com Víctor Català), havien estat integrades exclusivament, des del punt de vista editorial, per Maria Teresa Vernet. Vernet, en solitari, va ser la responsable de la nova novel·la d'autora entre 1926 i 1931. En la fase següent, dins de la qual 1934 s'erigeix en el moment clau, van anar apareixent les obres de la resta. Si a finals de 1933 els títols femenins ja s'aproximaven a la desena només en l'àmbit novel·lístic, en els mesos precedents als fets d'Octubre s'hi van afegir quatre volums que marcaven fites importants per diferents raons; en endavant s'hi havien de sumar, encara, nous productes.¹¹

¹⁰ L'ordre dels noms respon a la publicació d'un primer text narratiu a la premsa buidada.

¹¹ El quadre que es proporciona a continuació permet visualitzar-ho ràpidament mitjançant la inclusió de les dades completes del conjunt dividides en les dues etapes establertes. Per contrast amb l'exclusió de les autores que no van tenir incidència en l'àmbit de la literatura culta (v. I.3.2.5.1), la llista de les novel·les de les narradores principals es complementa amb la resta de la producció que van donar a conèixer públicament d'una manera o d'una altra, prescindint de l'apareguda a la premsa que no fou posteriorment recollida en volum i de les contribucions a llibres col·lectius o d'altres autors (amb la sola excepció, per la

LA PRODUCCIÓ DE LES NARRADORES CATALANES DELS ANYS TRENTA

ANY	AUTORA	NOVEL·LES	ALTRES OBRES
1926	Vernet, M. T.	<i>Amor silenciosa</i> <i>Eulàlia</i>	<i>Maria Dolors</i> (novel·la curta)
1927	Vernet, M. T.		
1928	Vernet, M. T.		<i>Els Sonets de Shakespeare</i> (traducció)
	Montoriol, C.		<i>Tres contes breus</i> (conte)
	Arquimbau, R. M.		<i>Poemes I</i> (poesia)
1929	Vernet, M. T.		<i>L'abisme</i> (teatre)
1930	Montoriol, C.	<i>El camí reprès</i>	<i>El perill</i> (novel·la curta)
	Vernet, M. T.		<i>La dona dels ulls que parlaven</i> (conte)*
	Vernet, M. T.		<i>Paradisos oceànics</i> (prosa de viatges)
	Arquimbau, R. M.		<i>Cimbel·li</i> (traducció)
	Bertrana, A.		<i>El cultiu de la bellesa</i> (articles)*
	Montoriol, C.		
	Murià, A.		
1931	Vernet, M. T.	<i>Presó oberta</i>	<i>Daphne Adeane</i> (traducció)
	Montoriol, C.		<i>Poemes II</i> (poesia)
1932	Vernet, M. T.	<i>Teresa o la vida amorosa d'una dona</i>	
	Montoriol, C.		<i>Nocturn</i> (traducció)
	Vernet, M. T.	<i>Sóc una dona honrada?</i>	
1933	Rodoreda, M.		<i>Al marge</i> (novel·la curta)
	Arquimbau, R. M.	<i>Joana Mas</i>	
	Murià, A.	<i>Final i preludi</i>	
1934	Vernet, M. T.	<i>Història d'una noia i vint braçalets</i>	<i>Peikea, princesa caníbal</i> (conte)
	Arquimbau, R. M.		<i>La revolució moral</i> (assaig)
	Bertrana, A.		
	Murià, A.	<i>Del que hom no pot fugir</i>	«Estils» (A: <i>Polèmica</i> , de Delfi Dalmau; assaig)
	Rodoreda, M.		<i>Dues o tres Gràcies</i> (traducció)
	Rodoreda, M.		
	Vernet, M. T.	<i>Un dia de la vida d'un home</i>	<i>La Nit de Reis o el que vulgueu</i> (traducció)
	Rodoreda, M.	<i>Les algues roges</i>	<i>L'huracà</i> (teatre)
1935	Vernet, M. T.		<i>Es rifa un home!</i> (teatre)
	Montoriol, C.		
	Montoriol, C.		
	Arquimbau, R. M.	<i>Un poeta i dues dones</i>	<i>Elisenda</i> (conte / novel·la curta)
	Lewi, E. A.	<i>L'illa perduda</i>	[<i>L'amor i el dimoni</i>] (teatre)
	Bertrana, A. i P.		[<i>Sense dir adéu</i>]* (teatre)
	Vernet, M. T.		<i>Avarícia</i> (teatre)
	Arquimbau, R. M.		<i>El Marroc sensual i fanàtic</i> (prosa de viatges)
	Rodoreda, M.		
1936	Montoriol, C.		<i>Els habitants del pis 200</i> (conte)
	Bertrana, A.		
	Lewi, E. A.		

seva importància, de la de Rodoreda a *Polèmica*). Així, simultàniament, es proporciona el total productiu de cada nom —vista la seva rellevància amb relació a la recepció— i es diferencia l'objecte central d'estudi (les novel·les “novel·les”) dels altres gèneres (que, siguin narratius o no, s'especifiquen, en la mesura que és possible, en cada cas concret). Les obres del període de l'enfrontament armat també hi han estat incloses (per bé que en un cos de lletra més petit) per donar una idea de la continuïtat que la guerra no atalla i perquè sovint remetien a l'etapa prebèlica pel moment de redacció. L'ordenació interna de cada any és diacrònica fins al 1936 (i s'ha procurat que també ho fos fins al 1938, malgrat que les dades de què dispo no són tan precises a causa de l'acotació dels buidatges). Els claudàtors indiquen que el text no fou editat ni, en el cas del teatre, representat; l'asterisc indica que no ha estat localitzat.

	Arquimbau, R. M.		<i>Home i dona</i> (conte)
	Rodoreda, M.	<i>Crim</i>	
	Montoriol, C.		<i>Diumenge de juliol</i> (conte)
	Montoriol, C.		<i>Tempesta esvaïda</i> (teatre)
	Arquimbau, R. M.		<i>Les dones sàvies*</i> (teatre)
	Arquimbau, R. M.		<i>Amunt i crits*</i> (teatre)
1937	Bertrana, A.	<i>Edelweiss</i>	
	Vernet, M. T.		<i>Estampes de París</i> (prosa literària)
	Murià, A.		<i>El 6 d'octubre i el 19 de juliol</i> (assaig)
1938	Rodoreda, M.	<i>Aloma</i>	
	Murià, A.	<i>La peixera</i>	
	Arquimbau, R. M.		<i>Maria la Roja*</i> (teatre)

El còmput i la naturalesa de les produccions d'aquestes set novel·listes demostren que la nova narrativa femenina tot just començava a produir-se. No obstant això, en l'espai de poc més d'una dècada un abisme tècnic i conceptual havia de separar *Maria Dolors*, el títol d'estrena, de l'obra que es va endur el Premi Crexells de 1937 (la darrera novel·la acabada de redactar abans de l'esclat de la guerra);¹² indubtablement, per mèrit de Rodoreda en l'escriptura d'un llibre que resulta simultàniament inexplicable sense el procés que el va precedir, tant amb relació a l'evolució de l'autora com al fenomen protagonitzat col·lectivament, per ella i les seves contemporànies, en el marc general del panorama cultural i polític de finals dels anys vint i de la dècada dels trenta. Perquè *Aloma* és, des d'una perspectiva global, corol·lari i exponent màxim, en un guany qualitatiu destacat, d'una sèrie d'aspectes estètics, temàtics i contextuals que les obres anteriors contenien, evidenciaven, representaven i vehiculaven.

Les novel·les de les principals narradores catalanes de preguerra constitueixen un conjunt literari divers, però amb unes característiques comunes fàcils d'identificar. El protagonisme femení i la temàtica amorosa són les més evidents, amb dos subgrups d'excepcions. El primer enclou *Final i preludi*, de Vernet, i *Un poeta i dues dones*, de Lewi, que s'allunyen només parcialment de la pauta: presenten caràcters principals masculins sense deixar de girar entorn d'una història sentimental en què els personatges femenins tenen una importància destacable. Es desmarquen molt clarament de la generalització, en canvi, *Un dia de la vida d'un home* i *Crim*, de Rodoreda, *L'illa perduda*, de Bertrana, i *La peixera*, de Murià; si aquesta darrera literaturitza sobretot una experiència laboral i té un protagonista masculí, la idiosincràsia literària de les tres

¹² El text rodoredià apareix datat l'abril de 1936. Una circumstància similar afecta *La peixera*, de Murià, enlestida el gener del mateix any, i *Diumenge de juliol*, de Montoriol, en què es recullen textos anteriors a l'etapa bèl·lica.

primeres explica unes diferències a la base de les quals hi ha l'opció genèrica.¹³ I és que la inscripció majoritària en la modalitat psicològica, amb «la preocupació típica [...] per analitzar la problemàtica interior de personatges preferentment femenins»,¹⁴ justifica la doble preferència i, així mateix, la coincidència amb un bon nombre de volums coetanis d'autor, com *Fanny* (1929), de Carles Soldevila, *Laura a la ciutat dels sants* (1931), de Miquel Llor, *Una dona s'atura en el camí* (1935), d'E. Martínez Ferrando, o tants altres.

Aquesta particularitat remet a un tret general que pot semblar obvi i que, tanmateix, hauria pogut donar-se diferentment: el caràcter exponencial que té la narrativa femenina amb referència als aspectes essencials i a les concrecions efectives de la narrativa catalana de l'època. La producció de les autores il·lustra les tendències essencials que s'hi van desenvolupar, sovint amb interseccions i amb aproximacions simultànies als subgèneres de consum o a les innovacions de la novel·lística europea. L'ús d'una llengua dúctil i correcta, heretada de la tradició immediatament anterior, amb uns fins expressius manifestos (en un ventall de possibilitats que va abastar tant els extrems oposats del sentimentalisme matusser i de la ludicitat absoluta com les gammes intermèdies de poeticitat, contenció, efectivitat dramàtica, ironia, etc.), s'hi posava al servei dels corrents principals del moment. Des de la recuperació dels models del tombant de segle, iniciada en la dècada dels vint, fins a les vies de renovació que van aparèixer sobretot en els anys trenta, passant pel predomini consignat del psicologisme i per l'entroncament amb la novel·la lírica o pel gir cap a la novel·la ciutadana, indestruable de les demandes d'una novel·la de Barcelona (amb el que això significava), tots s'hi troben representats; i en una evolució significativa, tant del conjunt com de les individualitats. És remarcable, en aquest sentit, que dos models tan diferents com el modernista i el sentimental (també relacionats, és clar, amb els espais culturals d'on procedia cada escriptora) tinguessin un pes generalitzat en les passes primerenques de la majoria i que, a mesura que avançaven en les seves trajectòries, es produís un decantament cap als models psicològics, en una multiplicitat de materialitzacions que

¹³ Tot i que *L'illa perduda* presenta la signatura de l'autora i de Prudenci Bertrana, respon molt més al món literari d'Aurora i fou, sobretot, obra seva (v. II.2.4.2). *Edelweiss*, d'ella mateixa, queda fora de consideració perquè, a banda d'haver estat publicada durant la guerra i tenir un protagonista masculí, fou acabada d'escriure el 1937.

¹⁴ Campillo 1979a: 108.

no sempre acabava d'abandonar les influències anteriors, però que cada vegada tendia més cap a les noves formes de la modernitat.¹⁵

El reflex de la dinàmica literària autòctona i contemporània, el qual prova que «tothom és fill del seu temps (i a la Catalunya del moment, alguns més que d'altres)»,¹⁶ es va acompanyar, com és natural, de singularitats. La principal, globalment, fou la manera en què els productes concrets descloïen l'interès en la ficcionalització del món emotiu i referencial femení, que delata una consciència cultural i de gènere (sexual) que va anar prenent cos en un tractament més matisat de l'habitual, menys subjecte a les operacions esquematitzadores recurrents —com la que canalitzava el districte cinquè—. Tot i que en les novel·les apareixen els personatges i els ambients típicament vehiculadors del desplaçament de la temàtica sexual vers l'esfera del socialment admissible, s'hi fa evident l'esforç per superar la convenció mitjançant la construcció de caràcters femenins que se'n distancien; per acarar, en definitiva, la problemàtica profunda de les «variacions del codi moral» (per dir-ho amb la feliç expressió de Rafael Tasis) amb relació a la condició femenina. Des d'aquesta perspectiva, no resulta gens menystenible l'òrbita política a què es trobaven vinculades les autores, des de la qual es treballava (si més no en teoria) per una transformació a tots els nivells.

Val a dir que l'intent va assolir només uns resultats relatius, perquè una característica paral·lela dels textos (en un altre reflex clar dels temps) és el conservadorisme de fons que els impregna. A pesar dels matisos que s'introduïren i de la voluntat de literaturitzar els canvis que estaven afectant la dona en el marc social modern (com la possibilitat d'altres sortides vitals que el jou familiar —el matrimoni o la submissió a l'autoritat del pare, del germà, etc.— o la defensa de la independència econòmica i de la llibertat de decisió), ni els valors patriarcals no foren qüestionats amb radicalitat ni es va esquivar per complet el maniqueisme subjacent en les solucions més reduccionistes. Malgrat l'admissió del desig i de la sensualitat femenins, l'equació entre sexualitat no reproductiva i negativitat preval en aquestes narracions; en dibuixen les coordenades ideològiques, amb les conseqüències formals pertinents, el rebuig del sexe fora dels paràmetres socialment sancionats, la sublimació de la maternitat i l'assimilació

¹⁵ Aurora Bertrana i Elvira Augusta Lewi són les úniques que, en part per una experiència vital o per una formació prou diferents de les de la resta, van conrear una narrativa que enllaça amb totes unes altres tradicions.

¹⁶ Campillo 1998b: 330. Em permeto manllevar la formulació que l'estudiosa aplica a Mercè Rodoreda perquè defineix a la perfecció el cas col·lectiu de les narradores.

de la transgressió al pecat i al mal —en el millor dels casos, a la frivolitat, a l'amoralitat o a l'amargor que comportaven els vents de la contemporaneïtat per a les dones (un plantejament prou connotatiu per si mateix).

El component didàctic subsegüent a la projecció d'una certa imatge de la nova dona del segle XX, per bé o per mal, va afectar la qualitat dels productes sense deixar d'enllaçar-los de manera directa amb el context literari, cultural, social i polític, amb les seves necessitats, els seus reclams i les seves deficiències. En l'emmirallament complet i complex de la realitat en què es produïen, en darrer terme, les obres de les escriptores en van tematitzar indirectament els anhels, les tensions i les limitacions tant en les esferes de la vida com en les de la ficció.¹⁷ Encara que la novel·lística s'endugués el pes d'aquesta representació, els relats de menys extensió no van deixar de materialitzar-la; ho van fer, a més, abans —des del principi dels periples de les autores.

1.1. ELS INICIS DE CINC FUTURES NOVEL·LISTES (1924-1927): ROSA MARIA ARQUIMBAU, MARIA TERESA VERNET, ANNA MURIÀ, AURORA BERTRANA I CARME MONTORIOL

Les temptatives narratives inicials de cinc de les set novel·listes dels anys trenta van aparèixer a la premsa entre 1924 i 1927.¹⁸ Rosa Maria Arquimbau, Maria Teresa Vernet, Anna Murià, Aurora Bertrana i Carme Montoriol van fer unes primeres incursions en les formes breus del gènere que il·luminen les bases culturals diverses de la seva producció, les diferències primigènies entre les trajectòries de les unes i de les altres i, més en general, algunes de les línies essencials de la dinàmica literària de mitjan anys vint. Una part del sentit de l'evolució creativa i de la posterior opció novel·lística de cadascuna de les autores es pot entendre, així mateix, a partir d'aquestes beceroles en prosa.

Cronològicament parlant, qui va obrir el foc va ser Arquimbau. El 4 de desembre de 1924, *Juventut Catalana* en publicava un conte firmat amb el pseudònim Rosa de

¹⁷ L'única novel·la que va acarar-les fins a les últimes conseqüències fou *Aloma* (v. III.4.4), la importància de la qual ja ha estat ressaltada en un sentit general.

¹⁸ Les excepcions són Elvira Augusta Lewi, que no va publicar un primer conte fins el 1929, i Mercè Rodoreda, que va estrenar-se directament amb *Sóc una dona honrada?* el segon any de la dècada republicana. Per a la producció contística i novel·lística de l'una i de l'altra, v. respectivament II.2.4.1 i III.2, III.3 i III.4.

Sant Jordi i titulat «Com la neu».¹⁹ Ambientat en un poblet d'estiu aig al mes de juliol, s'hi descriuen els pensaments i l'estat d'ànim de Maria Neus, una jove paralyzada per una malaltia que es lamenta mentalment de la solitud i de la impossibilitat del seu amor per Carles a causa de l'estat en què es troba. El relat desplega els eixos bàsics de l'obra primerenca de l'autora, en plena sintonia amb les palestres periodístiques que hi van donar sortida: la temàtica sentimental, el protagonisme femení i el deute amb la tradició fulletonesca.

L'amor i la desgràcia o la mort provocades per algun mal constitueixen les línies argumentals de les històries de les noies —adolescents i joves— que poblen les vuit narracions que Arquimbau va donar a conèixer en el període de 1924-1927.²⁰ La Quimeta de «Flor de taronger», abandonada per un mal pare i òrfena de mare, recorre carreteres i pobles amb el seu avi Blai fins que arriben a una vila on comença un idil·li, estroncat cruelment per la tuberculosi quan floreixen els arbres. Una cosa semblant passa a la púbil·leta d'«En eixir les roselles», que mor a la primavera després que l'hereu estimat li hagi confessat que la vol. La Maria Antònia de «D'un gran amor», en canvi, mai no obté resposta positiva als seus sentiments per Raymond, casat amb una altra; ni tan sols quan el va a veure, una darrera vegada, al camp de batalla en qualitat d'infermera (ja que el conte es basteix sobre el rerefons històric de la Gran Guerra). A «La visió de l'art», Joanina perd el jove artista que estima perquè l'obsessió creativa el destrueix. La recerca de la narradora protagonista de «Què és l'amor...?» (que, desenganyada de les falses il·lusions, se'n va a buscar un indret on defugir-les i

¹⁹ V. Rosa de Sant Jordi [Rosa Maria Arquimbau], «Com la neu», *JC*, n. 5 (4-XII-1924) [1-2]. *Juventut Catalana*, nascuda el 6 de novembre d'aquell any, era una revista d'ideari patriòtic que volia constituir una plataforma de projecció i d'orientació per als escriptors joves. No tinc constància de cap text anterior de l'escriptora, de qui, poc després, la mateixa tribuna acollia una breu prosa literària sobre la nit de Nadal (v. ídem, «Nadales», *JC*, n. 8 (24-XII-1924) [3]). Pel que fa a l'àlies, Arquimbau el va destapar el setembre de 1925 en signar un article amb el seu nom seguit del pseudònim entre parèntesis (v. Rosa M.^a Arquimbau (Rosa de Sant Jordi), «Els homes d'avui», *JC*, n. 39 (10-IX-1925) [8]).

²⁰ A banda de la referència anterior, v. Rosa de Sant Jordi [Rosa Maria Arquimbau], «Flor de taronger», *LDC*, n. 32 (14-V-1926), 2-3; ídem, «En eixir les roselles», *LDC*, n. 34 (28-V-1926), 4; ídem, «D'un gran amor», *LDC*, n. 42 (23-VII-1926), 4; Rosa Maria Arquimbau, «La visió de l'art», *FN*, vi, n. 2 (25-II-1927), 18-19; Rosa M.^a Arquimbau, «Què és l'amor...?», *FN*, vi, n. 9 (10-VI-1927), 106; Rosa de Sant Jordi [Rosa Maria Arquimbau], «Germana d'amor», *LDC*, n. 92 (8-VII-1927), 10, i Rosa M.^a Arquimbau [Rosa Maria Arquimbau], «Va de conte», *FN*, vi, n. 13 (10-VIII-1927), 163 (dels quals es parlarà sumàriament de seguida). Tots van aparèixer, doncs, a *La Dona Catalana* i a *Flames Noves*, és a dir, al periòdic femení d'ascendència folklòrica i en la revista juvenil que dirigia Carles Sanahuja. El gener de 1928 (en un moment, per tant, que remet al mateix període d'escriptura), l'autora va publicar una prosa poètica breu, també a *La Dona Catalana*, que enllaça amb aquests textos per temàtica i per to i que, en conseqüència, s'hauria d'incloure en el conjunt si no fos per la focalització de l'estudi en el gènere narratiu (v. Rosa M.^a Arquimbau, «Tu la noia que rius», *LDC*, n. 121 (27-I-1928), 6).

concentrar-se estrictament en la vida) desemboca en la descoberta que l'amor és arreu, fins i tot en la mort. La pastoreta de «Germana d'amor», l'enamorat de la qual s'ha unit amb una pubilla, troba consol en la història de renunciament d'una de les dues monges que li surten al pas de camí cap a un sanatori de muntanya per a infants malalts. L'Elvireta de «Va de conte», finalment, no es pot resistir a les atencions d'Enric a desgrat de descobrir que no és sinó el xofer de l'auto que tant l'havia impressionada.

En la mateixa direcció creativa, per bé que amb algunes diferències rellevants, se situa la producció inicial de Maria Teresa Vernet, que s'estrenava en el gènere narratiu aproximadament un any més tard que Arquimbau. El primer grup acotable de textos correspon a 1925-1926; consta de la novel·leta *Maria Dolors* (editada a La Novel·la d'Ara el 1926, després d'haver estat distingida, l'any anterior, en la segona edició del Concurs de Novel·les convocat per la col·lecció) i de quatre relats: «Merceneta», publicat el gener de 1926 a *Art Novell* (i premiat en el Primer Concurs de Contes de la revista); «Alliberament», aparegut en la mateixa tribuna entre el juliol i l'agost; «Vigília de Corpus», que havia vist la llum a *El Dia* de Terrassa al maig, i «La cegueta», objecte de citació als Jocs Florals del Rosselló.²¹

El conjunt posa de manifest que els fonaments del microcosmos ficcional de Vernet van quedar establerts des d'un principi. Tots els elements continguts, sovint en embrió, en aquests escrits —espais, caràcters centrals, eixos temàtics, relacions entre personatges, plantejaments ideològics concrets, símbols i motius— es van mantenir d'una manera o d'una altra en les seves següents entregues narratives. El salt al gènere d'extensió que, propiciat pel context literariocultural, l'autora va fer el 1927, amb continuïtat fins a mitjan anys trenta, només va implicar-ne un cert desenvolupament i una determinada matisació; això sí, en estructures novel·lístiques cada vegada més complexes i elaborades, les quals incorporaven nous components o presentaven tractaments més agosarats. Fora d'aportar aquesta dada, el corpus no destaca en cap

²¹ V. Teresa Barnet [Maria Teresa Vernet], *Maria Dolors* (Barcelona [s. l.], 1926); Maria Teresa Vernet i Real, «Merceneta», *AN*, n. 25 (gener 1926), 12-14; Maria Teresa Vernet, «Alliberament. I i II», *AN*, n. 31 (juliol 1926), 98-100 i n. 32 (agost 1926), 110-112, i ídem, «Vigília de Corpus», *ED*, 27-V-1926; «La cegueta» no l'he localitzat enlloc, tot i que ha quedat constància de la seva existència a «Jocs Florals del Rosselló», *LVC*, 15-V-1926 [matí]. No incloc en aquestes consideracions, reservades a la narrativa estricta, la prosa literària «Record agredolç», publicada a *Art Novell* l'octubre de 1925 (i per motius idèntics, no analitzaré tampoc, en el seu moment, «Evocacions», acollida a *D'Ací i d'Allà* el febrer de 1931 i que enllaça amb *Estampes de París* —v. II.2.3, nota 196—); òbviamment, la poesia també en queda exclosa (per a les dades generals sobre aquesta activitat literària de l'escriptora, v. I.3.1).

sentit, en el literari menys que en altres; tot i així, *Maria Dolors* i «Alliberament» mereixen una certa atenció.

La importància del volumet aparegut a La Novel·la d'Ara radica en la demarcació d'un gir rellevant respecte de «Merceneta».²² El conte, descompensat des del punt de vista de l'equilibri entre la descripció i la narració, excessivament carregat i de reminiscències folquitorresianes, presenta una trama simple i insulsa que té un interès nul al marge de la insinuació d'alguns elements posteriorment recurrents: el protagonisme femení, la temàtica amorosa, les relacions fraternals positives entre germans de diferent sexe, l'oposició dual de parelles de personatges amb la mateixa condició biològica, l'ambientació ciutadana, la descripció lírica de l'espai i la qualitat poètica del llenguatge. *Maria Dolors*, si bé conté els mateixos ingredients sobre l'esquema argumental paral·lel del desengany inicial i de la resolució final satisfactòria, va representar un canvi formal i conceptual clau. No solament vehiculava la transició cap a la novel·la, sinó que les seixanta pàgines i escaig permetien un entramat més treballat on despuntaven dos aspectes nuclears en les futures proves de Vernet en el gènere: la introspecció psicològica i la defensa d'una determinada concepció de les relacions amoroses a partir de la creació d'un caràcter principal.

Estructurada en tres parts, *Maria Dolors* s'obre amb el relat de la il·lusió del personatge homònim (una noia de quinze anys instal·lada a Barcelona amb la seva mare), que viu el primer amor amb Eugeni, l'estudiant de medicina a qui va conèixer en un casament. L'estimat marxa a Madrid per fer el doctorat i, després d'un any i mig, el seu matrimoni amb una altra dona —un motiu literari de ressons clars— ocasiona un dolor profund a la protagonista. La segona secció s'inicia, una dècada més tard, amb la descripció de la jove, transformada per la decepció en un ésser serè, allunyat de l'apassionament de l'adolescència i concentrat en el treball intel·lectual: fa la carrera de Filosofia i Lletres i passa moltes tardes de les vacances en els locals de l'editorial d'un oncle seu, on coneix Carles Espuy i hi estableix amistat. Carles, un escriptor català que exerceix d'advocat, s'enamora de Maria Dolors, que no li pot correspondre a causa del

²² Inicialment ubicat en un aplec sardanístic celebrat al bosc en un dia de festa, s'hi narra la decepció de la protagonista —una noia barcelonina que hi assisteix amb la colla del germà, Tomàs— en veure-hi l'home que estima (però amb el qual no ha parlat mai) amb una jove; aquesta decepció esdevé felicitat absoluta quan ell l'emprèn tres dies després, a Barcelona, en sortir de la feina, li explica que es tractava de la seva cosina i li demostra el seu amor. En un nivell molt elemental, gairebé sense elaboració, la protagonista es contraposa a Antònia, de qui Tomàs està enamorat i al qual Merceneta desitja mentalment el millor del món, mentre que Jaume (un altre membre del grup) contrapunteja la figura de Josep, el seu estimat.

desencís anterior. Tanmateix, accepta casar-s'hi, en la tercera part, per fugir de la solitud que, un cop morta la mare, experimenta a casa de la germana (envoltada de luxes materials); a condició, però, que la unió no es consumi. Passat mig any, el marit fa un viatge, la jove s'adona que l'estima amb un sentiment amorós diferent del dels quinze anys i, quan ell torna, la felicitat de la parella esdevé completa. L'anunci de la maternitat imminent tanca una construcció ficcional que configura la protagonista com algú que només pot ser feliç amb una mena d'amor —aquell que no té res a veure amb la follia sentimental—, com s'explicita per boca de Carles: «L'amor no és aquell apassionament, aquella exaltació divina del pensament. És un repòs de claredat inefable, una dolçor que t'amara subtilment i t'omple de serenitats. És la perfecta coneixença d'una ànima, i el goig de veure-la tal com nosaltres la volíem» (32).

La importància de la formació i dels interessos culturals en la dona, el rebuig del sentiment amorós exclusivament identificat amb la passió i la seva ficcionalització en el marc genèric de la novel·la psicològica constitueixen les espirals temàtiques i formals interconnectades que expliquen la producció de Maria Teresa Vernet. La filosofia racionalista del segle XVII (una deu públicament reconeguda)²³ forneix la base ideològica essencial d'uns artefactes literaris en què els caràcters centrals s'enfronten amb l'eterna lluita d'arrel judeocristiana entre la carn i l'esperit, però amb les armes que els proporcionen les noves possibilitats de la condició femenina en la contemporaneïtat: l'educació i l'intel·lecte. En la novel·leta de 1926, aquest sistema conceptual es materialitzava encara dins de l'espai característic de la novel·la rosa (un fet evident en la selecció argumental i en l'organització de la trama, amb la prototípica sublimació de la maternitat dins del matrimoni com a premi final, o en la simplificació dels personatges, esquematitzats en ideals de virtut amb les seves contraparts negatives). S'hi apuntava, no obstant això, una certa introspecció psicològica; per bé que superada per les pautes de la narrativa sentimental, el decantament anunciava l'enllaç amb les tendències novel·listiques més modernes en les pròximes obres.²⁴ De fet, *Maria Dolors* en constitueix un precedent innegable, sobretot pel que fa a la figura central.

²³ Vernet féu estudis de Filosofia i, entrevistada a la premsa catalana, va manifestar la seva preferència, entre altres autors, per Plató, Descartes, Leibniz i, en especial, Spinoza i la seva *Ètica*, que confessava rellegir sovint (v. Modest Sabaté, «Una conversa amb Maria Teresa Vernet», *LVC*, 19-VII-1930 [vespre]).

²⁴ La dualitat va ser assenyalada per la crítica: «Hi ha també molt sovint en aquesta narració unes subtils penetracions en les ànimes, uns retrats de persones i caràcters ràpidament i justament esbossats. La insignificància de l'assumpte, es fa perdonable a cada moment per tan belles qualitats» (J. F. i M. [J.

La protagonista, «un equilibri perfecte de tendreses i cerebralisme» (52), és una primera formulació, molt simple, dels personatges principals de la narrativa vernetiana dels anys trenta, amb una idiosincràsia característica. Gràcies al bastiment narratiu d'un incipient psicologisme, la seva història potenciava les línies de «Merceneta» des d'un plantejament una mica més complex de la relació amorosa i introduïa algun element que reapareixeria en els següents relats; per exemple, la localització del dualisme dels tipus femenins en el marc de les relacions familiars o dels lligams d'amistat correlatius i la funció metafòrica de les estacions de l'any.²⁵ El contrapunt entre personatges i la simbologia estacional, més l'articulació d'un determinat model d'heroïna, l'enfocament de la qüestió de l'amor, la ubicació ciutadana, el lirisme i la poieticitat de la prosa, amb variacions i de manera menys desenrotllada, també configuraven les bases dels contes que Vernet va publicar a continuació.

«Alliberament» era, dels dos, el que donava entrada a una novetat significativa. Situat a París, el protagonitzen dues amigues que es troben després d'un temps de no veure's. L'una, Joana, viu a la capital francesa amb el pare (un personatge masculí la caracterització del qual recorda la d'Eugeni); l'altra, Roser, s'hi trasllada per continuar els estudis de música després de trencar amb el promès. Tot i l'afecte profund que li tenia, Roser s'ha rebel·lat contra el domini que el xicot volia exercir sobre la seva personalitat; amb la ruptura, la noia fa una opció personal i conscient per l'art en detriment d'un amor que hauria implicat la seva anul·lació com a individu, perquè el dolor de la pèrdua li resulta preferible a la submissió obligada a l'home i queda compensat pels plaers serens de la vocació artística. Aquí, per tant, ja no hi havia final feliç a l'estil de la narrativa sentimental. El títol, plenament connotatiu, condensa un

Farran i Mayoral], «Una nova escriptora catalana», *LVC*, 7-IV-1926 [matí]. V. també el comentari de Manuel de Montoliu (reproduït a II.3.1, i la referència del qual es proporciona a la nota 325), on el redactor destacava «la penetrant observació del joc amagat dels sentiments i dels pensaments» alhora que adscribia explícitament el text al «gènere líric-sentimental». La dependència d'aquest deute inicial no va desaparèixer del tot en els productes posteriors, malgrat la indubtable evolució genèrica, a causa de la pervivència del conservadorisme i de la omnipresència del didacticisme (v. Campillo 1986, l'aproximació més completa a l'obra i a la personalitat de Vernet que s'ha publicat a casa nostra, i Real 1998d).

²⁵ El darrer component, al costat de l'ambientació barcelonina, apareix també a «Record agredolç»: el mes d'abril associa el present amb el passat i vehicula la memòria de la darrera tarda de classe, abans de Pasqua, d'un any anterior; una tarda en què el jo narrador havia recorregut Barcelona en companyia d'Antònia i d'Angelina, dues companyes d'estudi la segona de les quals estava malalta i va morir dos mesos després.

plantejament que converteix aquest relat en l'antecedent directe d'«El perill» i de *Les algues roges*.²⁶

«Vigília de Corpus», per contra, no havia aportat massa res a pesar que també esbossava alguns components de les novel·les posteriors (com la figura negativa de la mare o l'associació simbòlica de les falzies i de les orenetes amb la primavera i amb l'amor).²⁷ Ara bé, va materialitzar l'accés de Maria Teresa Vernet a una plataforma de molt més abast, ni que fos local: *El Dia* de Terrassa; el maig de 1926, amb la publicació d'aquesta narració, el rotatiu se sumava a *Art Novell* (la revista on l'autora havia col·laborat amb anterioritat i a la qual va continuar donant textos —«Alliberament», per exemple, però sobretot poemes— fins poc abans de la seva desaparició dos anys després). *Maria Dolors* havia fet possible l'extensió. La *nouvelle* editada a La Novel·la d'Ara el 27 de març va constituir el punt d'inflexió essencial de la carrera literària de la barcelonina (fonamentalment, gràcies a l'article que J. Farran i Mayoral va dedicar-hi a *La Veu de Catalunya* el 7 d'abril, amb la capçalera prou expressiva d'«Una nova escriptora catalana»); «Vigília de Corpus» ho evidenciava, externament, en vehicular la projecció de Vernet més enllà dels cercles limitats en què ella i moltes de les seves companyes van desenvolupar els seus primers assajos narratius.

²⁶ La narració i la novel·la, relacionades intertextualment per mitjà de la protagonista i de la seva història (la primera explica els esdeveniments que precedeixen els fets conformadors de l'argument de la segona), se centren en el cas d'un personatge que pren una decisió equivalent en unes circumstàncies força més extremes. Isabel Domènec, després de tenir relacions sexuals amb un company d'universitat, rebutja la seva proposta de matrimoni i tria la vida intel·lectual, tot i tenir plena consciència de les implicacions de la seva «caiguda»: prefereix renunciar a la sortida que la societat li ofereix —el casament sense amor— que perdre la independència personal i la llibertat individual, a desgrat del cost que això significa (probablement la impossibilitat de la felicitat sentimental, barrada per la seva qualitat de dona impura). A *Les algues roges*, a més, un dels eixos temàtics principals és la relació entre ella i la seva amiga Marina, sobre el rerefons de les trajectòries amoroses de cadascuna i de l'actitud que prenen en relació amb aquestes; la part central de la novel·la, igualment, se situa a París, mentre que la inicial i la tercera tenen Barcelona com a espai accional. Deixo el comentari detallat dels dos textos per als apartats corresponents; per començar a establir els lligams que intercomunique la narrativa de Vernet, però, era necessari fer-hi referència en aquest punt.

²⁷ El conte, obert amb l'escena d'una festa popular (la Festa dels Gegants) a la plaça Sant Jaume, descriu la inflexió en la vida de Montserrat (una noia dolça, com el seu pare mort, que dona lliçons i a qui agrada vestir senzillament, estudiar música i llegir poemes, però que està sotmesa a la tirania d'una mare que la voldria més moderna i dedicada a trobar un bon partit). La protagonista pren una determinació clau: enamorada de Llorenç (un no ningú, segons la progenitora), el va a veure i, quan el xicot se li declara, l'accepta; en anar a obrir la porta de casa seva, Montserrat pensa que ara entra a la vida autèntica, sobretot per contrast amb la seva germana, casada amb un vidu avar i xacrós i mare d'un fill sord-mut (que ha pagat, així, la manca d'amor del matrimoni). L'enllaç amb *Maria Dolors* resulta clar en l'ambientació barcelonina, l'apologia de l'amor veritable (definit d'una certa manera), la construcció concreta del personatge central —contraposat a un model de dona lleugera i materialista— i l'adscripció formal, en darrer terme, al gènere sentimental.

El 8 de març de 1927 el diari terrassenc va publicar el capítol d'obertura d'*Amor silenciosa*; la primera novel·la pròpiament dita de l'autora de «Merceneta» havia sortit a la venda el mes anterior, a càrrec de Central Catalana de Publicacions, amb un pròleg de qui li féu de mentor.²⁸ El llibre representava un altre canvi important i, de fet, fou considerat el tret de sortida en la cursa d'un potencial creatiu al qual es van profetitzar marques novel·lístiques de primer ordre. Quantitativament, almenys, les previsions foren acomplertes. Fins al 1931, amb una mitjana d'un volum anual, Vernet va acaparar un protagonisme compartit només, de moment, de manera relativa, perquè solament un parell de futures novel·listes —Aurora Bertrana i Carme Montoriol— van ser objecte d'una consideració pública similar a partir de 1928; però amb relació, encara, a altres gèneres, cosa que convertia l'autora de *Maria Dolors* en l'única nova narradora, realment, a tenir en compte.

Poc després de la segona edició d'*Amor silenciosa*, ja anunciada a principis del maig de 1927, una altra escriptora va iniciar-se en el conreu narratiu: Anna Murià.²⁹ La col·laboradora de *La Dona Catalana* va tenir un trampolí inicial —l'únic durant uns quants anys— en la revista femenina dirigida pel seu pare, on havia començat a col·laborar l'octubre de 1925. En els primers temps, hi va publicar poesies prescindint de qualsevol altre gènere purament creatiu; a partir de l'any de l'Exposició del Llibre Català a Madrid, es va concentrar en la prosa des d'una consciència social i literariocultural definida, amb la responsabilitat de la pròpia signatura o dels àlies Roser Català, Marta Romaní i Anna Maria (el mateix amb què va firmar la compilació d'articles sobre bellesa);³⁰ fins al 5 de setembre de 1930, el periòdic en va incloure un nombre considerable de mostres, de naturalesa diversa.

L'11 de febrer de 1927 apareixia «Una rialla». El relat obria una activitat creativa menor, en aquests anys, dins de la producció prosística de l'autora; abans de la guerra, Murià va donar a conèixer deu contes per a adults, el darrer dels quals va sortir

²⁸ L'amistat amb Farran i Mayoral i el paper d'aquest en el periple de Vernet, al costat del valor de la seva literatura i el context en què es va produir, expliquen tant l'accés poètic de l'escriptora a *La Revista* el 1927 com el fet que la col·lecció de la tribuna li edités un primer recull líric el 1929 (*Poemes I*), al qual va afegir-se *Poemes II* el 1931.

²⁹ Per als orígens familiars i la formació de l'autora, v. Fernández 2003: 9-14.

³⁰ V. I.3.2.5.2, nota 771.

el juny de 1929.³¹ Es tractava de breus històries bastides sobre els *leitmotiven* del sentimentalisme característic de la revista i escrites en el to corresponent, en certs casos amb un toc patriòtic afegit o amb algun element extern de modernitat superficial.³² La temàtica amorosa (en la doble dimensió de felicitat i desengany), la idealització simplificada de les relacions, els personatges prototípics dins de l'esquema genèric (sexual) tradicional o la correlació simbòlica primaveral configuren unes narracions que no es diferencien en res, ni formalment ni pel contingut, de les d'altres col·laboradores, espontànies o habituals, de la publicació femenina.

Les proses literàries —una sèrie de textos no pròpiament narratius, a cavall de la realitat i de la seva ficcionalització— articulen un conjunt força més ampli, que té l'interès d'anunciar una de les línies de l'obra posterior a 1939.³³ Gairebé una trentena

³¹ V. Roser Català [Anna Murià], «Una rialla», *LDC*, n. 71 (11-II-1927), 12; ídem, «Les roses de Santa Rita», *LDC*, n. 85 (20-V-1927), 4; ídem, «Fou un somni», *LDC*, n. 96 (5-VIII-1927), 2; ídem, «Imitació», *LDC*, n. 98 (19-VIII-1927), 2; ídem, «Sota les Agudes», *LDC*, n. 99 (27-VIII-1927), 2; ídem, «Un amor en la Quaresma», *LDC*, n. 128 (16-III-1928), 2; Anna Murià, «El déu de la velocitat», *LDC*, n. 171 (11-I-1929), 4-5; Marta Romani [Anna Murià], «Es fa així», *LDC*, n. 179 (8-III-1929), 2; Anna-Maria [Anna Murià], «La vinya», *LDC*, n. 183 (5-IV-1929), 2, i Anna Murià, «Els Jocs Florals del Rosselló. "Anníbal al Rosselló". Lema: "El pas de l'amor"», *LDC*, n. 192 (7-VI-1929), 4-5 (Premi de l'Any en els Jocs Florals del Rosselló). A aquest grup, caldria afegir-hi set narracions per a nens, que no han estat incloses ni en el còmput ni en la consideració general per la seva especificitat: les sis de la subsecció «Per als infants», dins de l'espai de Murià a *La Nau* (dues de les quals també es van publicar al butlletí del CFEB), més la tercera que va donar a conèixer el portaveu del centre (v. [Anna Murià], «La rateta que no volia escombrar l'escaleta (creació)», *LN*, 1-XI-1930; [ídem], «(Faula de les mil i una nits)», *LN*, 15-XI-1930; [ídem], «La bossa d'or», *LN*, 9-XII-1930 i *PCFEB*, n. 11 (març 1931) [10]; A. M. R. [Anna Murià Romani], «Conte de reis», *LN*, 31-XII-1930; [Anna Murià], «Petita rondalla», *LN*, 4-II-1931; [ídem], «L'escarabat al seu fill li deia perleta», *LN*, 5-V-1931 i *PCFEB*, n. 13 (juny 1931) [7], i [ídem], «El sabater pobre», *PCFEB*, n. 14 (juliol 1931) [7]). Per a la producció contística de l'autora durant el període bèl·lic, v. Campillo (ed.) 1982.

³² La narració premiada al certamen floralesc, d'una banda, i «El déu de la velocitat» (on apareix un auto que provoca l'enamorament de la protagonista), de l'altra, en són dues il·lustracions respectives.

³³ V. Roser Català [Anna Murià], «Confidències d'una solterona de cinquanta anys», *LDC*, n. 87 (3-VI-1927), 4; ídem, «Una mirada, una flor, una llàgrima», *LDC*, n. 101 (9-IX-1927), 2; ídem, «Gelosia», *LDC*, n. 104 (30-IX-1927), 3; ídem, «La platja sense fi», *LDC*, n. 110 (11-XI-1927), 2; ídem, «Esboç», *LDC*, n. 113 (2-XII-1927), 2; ídem, «No! Fuig, desengany. Encara! (Literatura cubista)», *LDC*, n. 120 (20-I-1928), 4; ídem, «La nina-carnestoltes», *LDC*, n. 124 (17-II-1928), 12; ídem, «Una lletra de l'amiga», *LDC*, n. 136 (11-V-1928), 4; ídem, «Mandra d'istiu», *LDC*, n. 146 (20-VII-1928), 2; ídem, «Els genis-crisàlides», *LDC*, n. 156 (28-IX-1928), 2; Anna Murià, «Amb la ploma a la mà», *LDC*, n. 159 (19-X-1928), 2; ídem, «Els ocells engabiats», *LDC*, n. 163 (16-XI-1928), 12; Anna-Murià [Anna Murià], «La meua amiga», *LDC*, n. 164 (23-XI-1928), 2; Anna-Maria [Anna Murià], «Segle XIX. Amorettes», *LDC*, n. 175 (8-II-1929), 4; Roser Català [Anna Murià], «Quan l'amor entra», *LDC*, n. 182 (29-III-1929), 11; ídem, «Roses d'abril», *LDC*, n. 185 (19-IV-1929), 6; ídem, «Força! Força!», *LDC*, n. 188 (10-V-1929), 5; ídem, «Cada amor una desil·lusió», *LDC*, n. 189 (17-V-1929), 2; ídem, «Himne triomfal», *LDC*, n. 190 (24-V-1929), 11; ídem, «Vull ésser mestressa de la meua vida...», *LDC*, n. 198 (19-VII-1929), 4; ídem, «L'hora de plorar», *LDC*, n. 203 (23-VIII-1929), 15; ídem, «Els efluvis de la música», *LDC*, n. 207 (20-IX-1929), 6; ídem, «Com soc feliç», *LDC*, n. 211 (18-X-1929), 6; ídem, «Enveja», *LDC*, n. 217 (29-XI-1929), 6; ídem, «Oda a la modisteta», *LDC*, n. 219 (13-XII-1929), 4; ídem, «Nadal ciutadà», *LDC*, n. 221

de títols, inscrivibles en submodalitats diverses (l'epistolar, per exemple), integren aquesta producció, que inclou des de la recreació més o menys poètica de mites i figures autòctons o d'elements simbòlics i festes populars (sovint en coincidència amb el moment de les celebracions anuals) fins a la reflexió sobre l'escriptura, l'artista i l'heterònim, passant, en abstracte i de vegades a partir de situacions concretes, per temes com l'amor (novament), la llibertat, la lluita, l'emoció patriòtica, les opcions vitals, la tristesa, la felicitat, l'enveja, l'amistat, etc.; al costat d'algun intent escadusser, literàriament no reeixit, d'aplicar tècniques innovadores. S'hi podria sumar el recull *Apunts*, distingit en els Jocs Florals del Rosselló de 1930 amb la Confirmació del Premi de l'Any de prosa catalana, perquè s'aproxima més a aquest bloc que no pas al dels contes; com el títol connota, reuneix anotacions breus, constituïdes per descripcions idealitzades d'escenes i de sensacions diverses: un pis de terrat pobre, la conversa amb uns infants captaires, l'embaràs incipient de la verge, la visió de la fornereta senzilla repartidora de pa, la joia premonitòria de la primavera en la contemplació d'una estrella, una velleta adormida amb una criatura a la falda, en una tarda d'estiu, i la retenció voluntariosa d'una llàgrima.³⁴

Després d'aquesta etapa primigènia, tancada el 1930, i fins al 1933, Anna Murià va abandonar l'escriptura prosística en pro de l'acció sociocultural i política i de l'activitat periodística que s'hi relacionava.³⁵ Va promocionar el conreu creatiu en prosa, tanmateix, des de diversos espais, fonamentalment el CFEB. Per fer-ho, va recórrer, significativament, a Maria Teresa Vernet, "la" nova novel·lista, a qui va

(25-XII-1929), 4; ídem, «L'oració del cavaller», *LDC*, n. 237 (18-IV-1930) [15], i ídem, «Adéu, amor...», *LDC*, n. 255 (22-VIII-1930) [2].

³⁴ Mai editat, que em consti, el recull fou fragmentàriament acollit, també a *La Dona Catalana*, amb aquests títols sota la capçalera general: Anna Murià, «Un poema de la misèria», *LDC*, n. 246 (20-VI-1930) [7]; ídem, «Rol de moralista», *LDC*, n. 247 (27-VI-1930) [2]; A. M. [Anna Murià], «El moment», *LDC*, n. 249 (11-VII-1930) [13]; Anna Murià, «Visió blava», *LDC*, n. 252 (1-VIII-1930) [4]; ídem, «L'Estel», *LDC*, n. 253 (8-VIII-1930) [12]; ídem, «Pel carrer», *LDC*, n. 255 (22-VIII-1930) [13], i ídem, «Força!», *LDC*, n. 257 (5-IX-1930) [2]. Jordi Fernández hi afegeix «Trinitat feliç», *LDC*, n. 244 (6-VI-1930) [2] (v. Fernández 2003: 15, nota 17), publicat dins d'un l'article sobre el certamen flouresc (v. «Els Jocs Florals del Rosselló», *LDC*, n. 244 (6-VI-1930) [1-4]) i que jo no tenia localitzat perquè en l'exemplar de la revista que vaig consultar faltaven la segona pàgina i la tercera.

³⁵ Les úniques excepcions a consignar són dues: «La grandesa» (un text que no he localitzat, amb el qual l'escriptora va obtenir el Gran Diploma d'Honor de prosa catalana als Jocs Florals del Rosselló de 1931, segons consta en les notes de diaris barcelonins dels dies 28 i 29 d'abril) i una prosa apareguda en el marc d'una sèrie d'articles dedicats a diversos oficis, dins de la pàgina femenina de *La Rambla* (v. ídem, «La Roseta planxadora (Novel·la-reportatge)», *LR*, n. 135 (15-VIII-1932), 5).

convèncer de comprometre's amb el centre esportiu; de manera puntual, també es va adreçar a Aurora Bertrana i a Carme Montoriol.

Bertrana i Montoriol eren dues personalitats femenines reconegudes en el món de la literatura, les quals no havien destacat en la narrativa, encara, malgrat haver-hi fet algunes aportacions en la modalitat contística. Més grans que Murià i que cap altra novel·lista de preguerra,³⁶ aquestes autores van seguir una dinàmica prou diferent. Es van dedicar sobretot a la literatura de viatges, d'una banda, i al teatre i a la traducció, de l'altra; el 1930, amb l'edició de *Paradisos oceànics* i amb l'estrena de *L'abisme*, van assolir uns èxits detonants que venien a confirmar les expectatives generades el 1928, respectivament, pels articles polinesis apareguts a la premsa i per la versió catalana de la poesia de Shakespeare.³⁷ Fou en aquests camps que Bertrana i Montoriol van ressaltar en especial, van fer una aportació de relleu a la literatura catalana i van esdevenir referents, en sentits diversos, per a les autores més joves. L'interès per la narrativa que van demostrar amb la praxi novel·lística i contística durant l'etapa republicana — subsidiària i, precisament per això, suggeridora — va suposar també, però, una contribució remarcable, la qual tenia els seus precedents formals en els relats que havien escrit en la dècada dels vint. El primer de cadascuna a ésser publicat, en ambdós casos el 1927, va comptar amb una plataforma d'una incidència molt superior a la d'aquelles que van acollir les primeres passes de la resta de novel·listes: *La Veu de Catalunya*.³⁸

Tot i que, el 1923, algunes de les «Impressions d'una estudianta» («La dignitat d'un gos», sobretot) presentaven uns trets que les aproximaven al conte, la circumstància que la sèrie es defineixi genèricament com a crònica estrangera (per raons òbvies de base formal i temàtica) converteix «Mort i resurrecció del Signore Gioseppe» en la primera provatura narrativa d'Aurora Bertrana. Ara bé, només en un sentit extern, perquè es tracta d'un text vinculat a l'experiència suïssa que s'articula com a relat sentit; enllaça, per tant, amb una realitat viscuda.³⁹ No constitueix, en conseqüència, un

³⁶ Havien nascut el 1892 i el 1893, mentre que les dates de naixement de Murià, Vernet, Rodoreda, Arquimbau i Lewi se situen entre 1904 i 1910.

³⁷ V. I.3.2.1, I.3.2.3 i I.3.2.4.1.

³⁸ El fet era indicatiu de la relació de les dues escriptores amb determinades esferes culturals (gràcies a la qual, per exemple, Bertrana ja havia col·laborat al diari amb els textos de Ginebra).

³⁹ Obert amb la frase «La meua condeixebila senyoreta M. començà així la seva anècdota», tot seguit proporciona l'explicació d'un incident ocorregut a Pompeia, on l'amiga narradora es trobava de viatge amb el seu germà: després d'una setmana de comptar amb els serveis de transport i guiatge de Gioseppe, el dia que l'esperaven per marxar cap a Sorrento (l'última etapa abans de tornar a Suïssa) es va presentar

cas aïllat dins de la producció dels anys vint de l'escriptora, majoritàriament adscrita a la prosa de viatges i centrada en l'experiència personal (a Ginebra, primer, i a la Polinèsia, després). Més aviat podria qualificar-se d'escrit reressagat, probablement redactat força temps abans d'aparèixer a *La Veu* i aprofitat per Bertrana, en aquells instants, per reprendre la seva carrera, la qual va obtenir l'impuls definitiu amb els articles a *D'Ací i d'Allà* de l'any següent —amb la prosa literària de tema oceànic, doncs—. De fet, fins a la proclamació de la República la gironina va publicar solament un altre conte: el que havia de marcar, precisament, la inflexió vers la centralitat de les vivències polinèsies en les seves futures narracions.

La tardor de 1929, «La camisa de Rivenach o la guerra franco-zelandesa» (datat a Oceania el mateix any) era acollit a *La Nau* poc després que Joan Povill i Adserà hi hagués entrevistat l'autora, que Domènec Guansé n'hagués parlat per segona vegada des de la mateixa tribuna i que s'hi hagués anunciat la preparació de la seva estrena editorial (en una clara política, per part del rotatiu, de promoció, agombolament i atenció a les dones i, específicament, a determinades intel·lectuals).⁴⁰ Aquest relat donava entrada a una obra contística abeurada en les mateixes fonts que els textos que l'escriptora havia publicat i estava publicant al magazín dirigit per Carles Soldevila i a *Mirador*. A diferència de l'etapa posterior a 1939, la modalitat narrativa, desenvolupada per Bertrana a partir d'aquest moment però sense resultats destacats fins als anys trenta (almenys des del punt de vista editorial), no va acabar d'acaparar —ni en les formes breus ni en la d'extensió— les seves preferències creatives, com a mínim en aparença. És rellevant, tanmateix, que la viatgera també enfoqués l'escriptura, a finals de la dècada dels vint i en la següent, vers el conte i la novel·la. Per la mena de producte que oferia, a més, se singularitzava entre les seves coetànies, cosa que fou una de les claus de la seva valoració amb relació a les lletres femenines (i no femenines) catalanes.⁴¹

Tan sols un mes i escaig abans de la publicació de «Mort i resurrecció del Signore Giuseppe», «La tela interrompuda» havia vehiculat l'estrena narrativa de

un altre conductor, el qual els digué que Giuseppe era mort; just a punt de partir, va aparèixer el fidel xofer guia, a qui l'altre pretenia prendre la feina mitjançant l'engany i tot aprofitant el seu retard (v. Aurora Bertrana, «Mort i resurrecció del Signore Giuseppe», *LVC*, 11-X-1927 [matí]).

⁴⁰ V. ídem, «La camisa de Rivenach o la guerra franco-zelandesa. Passatemps tropical», *LN*, 24-XI-1929, i II.3.2 per a la consideració relacionada de l'entrevista, l'article i la notícia. El conte, posteriorment editat a *Peikea, princesa caníbal*, hi apareix amb el títol lleugerament modificat: hi consta com «La camisa de Rivenak» a l'índex i com «La camisa de Rivenak o la guerra franco-zelandesa» en la capçalera del text pròpiament dit.

Carme Montoriol en l'àmbit de la premsa.⁴² La traductora de Shakespeare havia obtingut, l'abril anterior, un Diploma d'Honor de prosa catalana als Jocs Florals del Rosselló amb el conte «Història d'una amor»; dos dels inclosos a *Diumenge de juliol* («Anna-Maria» i «En Met») daten de principis dels anys vint.⁴³ Després d'aquella incursió a les plataformes periodístiques, la futura dramaturga va continuar escrivint narracions, a pesar que només va publicar-ne dues més en periòdics. «En Met» i «L'expiació» van ser acollides a *Mirador* en el tombant de 1929 a 1930; «Serenitat», «Història cruel» i «Diàlegs», en canvi, no veurien la llum fins a la sortida del volum de 1936, tot i estar acabades des del març de 1928, el juliol de 1931 i el setembre de 1934.⁴⁴

Abans de l'alçament feixista, per tant, la producció contística de l'autora de *L'abisme* consta de vuit contes, la majoria corresponents al període prerepublicà.⁴⁵ Dins

⁴¹ Totes aquestes qüestions són tractades amb més detall a II.2.4.2.

⁴² V. Carme Montoriol Puig, «La tela interrompuda», *LVC*, 29-IX-1927 [matí]; recollit el 1936 a *Diumenge de juliol* (on apareix datat a Barcelona, juny del 1927). Se'n conserven dues còpies mecanografiades i un original autògraf al FCMF. L'afirmació sobre l'estrena que el text canalitzava s'ha d'entendre amb relació a la cronologia de l'estudi; el buidatge de premsa dels anys anteriors a l'acotació temporal establerta potser aportaria dades noves en aquest sentit.

⁴³ «Anna-Maria» i «En Met» foren acabats el juliol i l'agost de 1921 (així consta tant en els manuscrits i les còpies mecanografiades consultables al FCMF com en l'edició del llibre). Pel que fa al relat premiat en el certamen rossellonenc, igualment incorporat al volum i del qual s'han conservat tres còpies mecanografiades i un original autògraf al FCMF, presenta una primera datació ratllada (Sant Feliu de Codines Juliol 1926), corregida a mà amb l'anotació «maig 1927». No he trobat cap confirmació de la dada que es dona en la nota inicial del recull, segons la qual «En Met» i «Serenitat» (un altre conte del volum) també havien obtingut guardons floralescos. Sí que em consta, per contra, l'obtenció d'un premi en els Jocs Florals de Girona de 1930, amb l'aplec prosístic *Evocació* (el qual no he localitzat).

⁴⁴ V. Carme Montoriol, «“En Met”. Conte inèdit de Carme Montoriol», *MI*, n. 41 (7-XI-1929), 4, i «L'expiació. Conte inèdit de Carme Montoriol», *MI*, n. 49 (2-I-1930), 4 (també conservat al FCMF, en dues còpies mecanografiades i un manuscrit autògraf, amb data de juliol de 1928). Els altres tres títols (dels quals hi ha, igualment, originals a mà i a màquina al FCMF) s'havien de sumar als contes publicats a *La Veu* i a *Mirador*, a «Anna-Maria» i a «Història d'una amor» per confegir, en ordre més o menys cronològic, el llibre de 1936; aquest s'obre i es tanca, respectivament, amb les proses «Diumenge de juliol» (sense datar, però els originals conservats de la qual —un de manuscrit i un de mecanografiat, consultables al FCMF— n'estableixen l'escriptura a Figueres, 15-VII-1921) i «Cinc setmanes a Londres» (acabada el març de 1935 segons es consigna tant en les versions del FCMF com en les dues publicades, és a dir, a *La Revista* i a *Diumenge de juliol*). El número 130 dels Quaderns Literaris va quedar, així, integrat per deu textos, el primer i el darrer dels quals eren proses literàries i emmarcaven, formalment i diacrònicament, els contes restants, redactats entre el juliol de 1921 i el setembre de 1934.

⁴⁵ La pràctica, contràriament al cas de la novel·la, va tenir una certa continuïtat durant la guerra i la postguerra. Pel que fa als originals, al FCMF es troben dipositats els de setze títols, alguns amb data i/o anotacions, que reproduceixo textualment entre guions: «La hiena de Sant Giorgio» —7/58, premiat amb el premi “Folch i Torres” a Franciscàlia (1960)—; «Primavera a Florència» —Premiat amb l'accèssit al premi “Asociación Condol [?]” 1960—; «Els tres bessons (Conte de fades, per a grans)» —Inèdit—; «Massa tard (Lema: Penediment)»; «Pàgines d'un diari de vacances» —Agost 58 [data ratllada a mà]—; «La vídua (Lema: El verí)» —Inèdit—; «Rosina bonica» —Lema: Conte de Nadal [especificació ratllada a mà]; Inèdit—; «Desconsol» [publicat a *Meridià*, I, n. 7 (25-II-1938) i recollit a Campillo (ed.) 1982: II,

d'aquest conjunt, els escrits entre 1921 i 1931 presenten uns trets comuns directament relacionables amb el període en què foren redactats i amb unes influències que, juntament amb la superior tècnica narrativa, els converteixen en tota una altra mena de productes, des del punt de vista literari, respecte de les beceroles creatives en el gènere de Bertrana, Murià, Vernet o Arquimbau. Les dues darreres, però, havien començat a fer una progressió que il·lustrava una de les grans tendències de la narrativa catalana de la segona meitat dels anys vint; la que explica també, en part, els textos de Montoriol.

1.2. EL DEUTE AMB LA TRADICIÓ O LA RECUPERACIÓ DELS MODELS MODERNISTES EN ELS ANYS VINT. ELS CONTES DE MONTORIOL, LA INFLEXIÓ D'ARQUIMBAU I *AMOR SILENCIOSA*

En set dels vuit contes de *Diumenge de juliol*,⁴⁶ a banda de l'omnipresent autor de *Romeu i Julieta*, el referent de la literatura autòctona i europea del tombant de segle, sovint explícit mitjançant les citacions incloses a l'inici dels relats (D'Annunzio, per exemple), impregna la construcció i l'ús d'uns arguments, d'uns personatges i d'uns motius que fan pensar en els drames rurals de Víctor Català, en les narracions marines de Joaquim Ruyra o en l'obra d'escriptors anglosaxons com Henry James.

«Anna-Maria» (13-18), «L'expiació» (63-70) i «Història cruel» (95-104) són protagonitzats per nenes adolescents la vida de les quals es veu afectada per relacions destructives en un medi rural: Anna-Maria, enamorada de l'amo, apareix morta al riu, com Ofèlia entre les aigües, després d'haver-se entregat a la passió amorosa del senyor; Agnès, abandonada pel foraster a qui va estimar, és obligada pel seu pare a tornar al poble per afrontar la vergonya de la seva maternitat il·legítima, encara que la bondat de la gent transforma el càstig en perdó; la Forastera, una noieta de dotze anys que queda desamparada en morir-ne el progenitor al poble on s'aturen de camí cap a França, ha de patir els abusos de Biel (bevedor i d'uns cinquanta anys) i els sis infantaments que se'n

205-208]; «L'escalada» —Inèdit—; «En una cua» —Inèdit—; «Un tímid» —Inèdit—; «Una nit»; «La mare» —Inèdit—; «Nit de Nadal» —Lema: Una vegada era... [especificació ratllada a mà]; Inèdit—; «[Què t'agrada, minyó?】 [sense títol] —16 maig 64 Caldes—, i «[Pere Marc】 [sense títol].

⁴⁶ «Diàlegs», significativament el més tardà, entronca amb la línia de *Teresa o la vida amorosa d'una dona*; a causa de les seves característiques i del moment de redacció (els anys trenta), el comentari de la narració no s'inclou en aquest apartat, sinó a II.2.2.2.2.2.

deriven, els quals l'obliguen a robar i a suportar els escarnis dels vilatans, l'envelleixen prematurament i la porten a la mort sense que ningú no l'ajudi mai.

«En Met» (19-30), un títol de clars ressons victorocatalanians, il·lustra els extrems on pot conduir el sentiment en les seves formes més primitives: el pescador orfe, solitari, esquerp i coratjós que dóna nom al text arriba al crim una nit de lluna plena a causa de l'amor que sent per Rosa i la seva filleta, amb les quals s'uneix eternament en el misteri del mar. «La tela interrompuda» (51-61) i «Serenitat» (71-93), igualment protagonitzats per caràcters masculins, s'abeuren en la tradició per literaturitzar els límits difusos entre seny i fol·lia sobre el rerefons del tema de l'art (la pintura i la música). En un altre ordre de paràmetres creatius, «Història d'una amor» (31-49) s'obre amb el motiu finisecular de la immobilitat del diumenge a la tarda —el mateix a partir del qual, malgrat que de manera diferent, s'articula la prosa «Diumenge de juliol» (9-11)— per desgranar el record serè i pietós de Rosa-Maria, bastit sobre la literatura popular (el folklore català i les reelaboracions dels germans Grimm), sobre alguns elements de la litúrgia i sobre l'obra de Joan Maragall, Paul Verlaine, William Shakespeare, Salvador Albert, Tomàs Garcés i Gabriela Mistral.

Una part de la narrativa anterior amb la qual enllacen aquests textos de Carme Montoriol constitueix un dels elements que van marcar un primer canvi en la prosa de Rosa Maria Arquimbau, el qual es va produir en el període comprès entre 1928 i 1930.⁴⁷ Des d'un punt de vista extern, l'escriptora va estrenar-se en l'edició amb dos llibres de relats que emmarquen, cronològicament, aquesta segona etapa particular: *Tres contes breus* (publicat pel Conservatori de Bones Lletres de Barcelona) i *La dona dels ulls que parlaven* (volum inicial de la Sèrie Fèmina, de la Col·lecció Balagué); en l'endemig, sense deixar de col·laborar en tribunes femenines i de joventut, va accedir literàriament a un periòdic més important i de més abast, *La Nau*. Des de la perspectiva creativa, el tractament del tema amorós va començar a incloure les dimensions social i sexual i a delatar la influència dels models modernistes (per bé que de manera molt més superficial que en el cas de Montoriol); sobretot, en els contes publicats al diari vespertí.

A *Tres contes breus*, la modisteta de quinze anys a qui tothom coneix per Rateta, i que dóna nom al primer text del recull (5-14), sucumbeix als afalacs d'un senyoret que

⁴⁷ En aquesta època, l'autora es va dedicar també, ocasionalment, a la poesia: va publicar una composició a *La Dona Catalana* el març de 1929 i, el juny, guanyava la Rosa d'Argent als Jocs Florals del Rosselló amb el poema «Pren-me!». L'any següent era distingida en el certamen flouresc del Poble Nou, però no dispo de dades sobre si va obtenir la menció per una poesia o per un text en prosa.

l'enlluerna amb bonics en un text construït a partir del conte popular, mentre que els protagonistes de «Renunciament» (15-21) i «Destí o feblesa» (23-29) —Guillem de Campmajor i Joan Pons— canalitzen la representació negativa del matrimoni en termes de convenció (mitjançant el rebuig de la unió entre un home de cinquanta anys i una noia de vint, en el primer cas, i la comprensió de la debilitat que suposa conformar-se amb una relació mediocre per necessitat, en el segon).⁴⁸

Amb referència a les narracions aparegudes a la premsa entre 1929 i 1930, «Vulgar» literaturitza la incomprensió amorosa entre Maria i Enric a causa de la combinació de la frivolitat d'ella i l'egoisme d'ell; la Maria de «L'eterna història» viu successivament un amor físic, un amor espiritual i un matrimoni resignat i indiferent que només un fill redimeix parcialment; «Teresa redempta» extrema aquesta temàtica en presentar una dona que, abocada a la prostitució per una moral “moderna”, acaba acceptant la proposició de casament d'un antic pretendent, vell i repulsiu, després d'haver-se desenganyat de l'amor i del plaer; a «La tragèdia de “Can Ribes”», «Drama de poble» i «A muntanya», finalment, l'ambientació, les trames, els personatges i els motius despertem ressons literaris clars (de Víctor Català en especial): la passió primitiva dels homes muntanyencs per les senyoretes de ciutat o per les joves camperoles hi desencadena la tragèdia, significada, respectivament, pel suïcidi de Toni (l'adolescent de Can Ribes) i la fugida del seu pare, per l'incest inconscient de Pere (l'hereu que, en adonar-se que ha estimat carnalment la seva germana —fruit d'una violació per part del progenitor, mai descoberta—, es penja d'una prunera) i per la marxa de Nati després de l'atac de Jan (que està a punt de matar-la perquè ella el rebutja tot i haver passat una nit junts).⁴⁹

⁴⁸ «Renunciament» fou novament publicat, el 30 de desembre de 1930, a *Flames Noves*.

⁴⁹ V. Rosa M.^a Arquimbau, «Vulgar», *LDC*, n. 176 (15-II-1929), 5; ídem, «L'eterna història», *LN*, 29-VI-1929; Rosa Maria Arquimbau, «La tragèdia de “Can Ribes”», *LN*, 6-VII-1929; Rosa-Maria Arquimbau, «Teresa redempta», *LN*, 13-VII-1929; ídem, «Drama de poble», *LN*, 26-VII-1929, i Rosa Maria Arquimbau, «A muntanya», *FN*, n. 33 (15-I-1930), 434-436. Els quatre relats de *La Nau*, junt amb altres que no he pogut determinar (tot i que s'hi podrien afegir «Vulgar» i «A muntanya» amb força seguretat), van ser inclosos a *La dona dels ulls que parlaven*, ja que l'obra s'anunciava al rotatiu, sota una entrada homònima i a mitjan 1930, en aquests termes: «Heu-vos ací el títol genèric que aplegarà un recull de contes de la jove escriptora Rosa Maria Arquimbau. El títol que encapçala aquestes ratlles és el del primer conte del volum. Aquest en tindrà una dotzena aproximadament. La majoria d'aquests són inèdits. Alguns, però, van ésser publicats temps enera, a les columnes del nostre diari. / “Editorial Lux” s'ha encarregat de la impressió del llibre del qual parlem. No cal dir que deurà ésser una cosa força presentable. / *La dona dels ulls que parlaven* sortirà, probablement, a fi de mes» («El Correu de les Lletres. *La dona dels ulls que parlaven*», *LN*, 24-V-1930). Només la localització del llibre, que no he aconseguit trobar enlloc, permetria completar les dades i l'anàlisi, encara que aquesta, probablement, no variaria gaire; així ho fa pensar el comentari que es tractava d'una sèrie de contes «escrits en un estil

A principis de 1927, força abans que Arquimbau publicués aquests contes, Maria Teresa Vernet havia obtingut, amb *Amor silenciosa*, un èxit de crítica no gens menystenible. Aquest èxit s'explica, en part, per un sensible guany tècnic vehiculat per una modificació genèrica de miralls literaris, paral·lela a la de l'autora de *La dona dels ulls que parlaven* però assimilada amb molta més profunditat (més semblantment, doncs, al cas de Montoriol). A propòsit de la típica construcció dual dels personatges en les produccions vernetianes, Maria Campillo ha identificat un dels referents concrets:

A *Amor silenciosa*, aquest procediment de caracterització cal referir-lo als models de començament de segle i, en concret, als molt més elaborats (i amb pretensions no realistes, cal no oblidar-ho) de Víctor Català / Caterina Albert, de qui l'autora pren altres influències, paleses en les descripcions de paisatge (que s'aproximen a la prosa poemàtica) i algunes situacions que presenten paral·lelismes clars amb la novel·la *Solitud*.⁵⁰

Amor silenciosa presenta, en efecte, concomitàncies innegables amb l'obra de 1905.⁵¹ La narració de Vernet relata el naixement i el creixement del sentiment amorós de Remei, una jove barcelonina de vint anys, per Joan, el marit de la seva cosina Lluïsa, al mas dels quals es desplaça un juliol per passar la convalescència d'unes febres abans de casar-se amb Rafel, el seu promès, a la tardor. Irònicament, l'estada li suposarà una malaltia pitjor. El sofriment de la noia en adonar-se que s'ha enamorat de l'home i la decisió de no deixar-se endur per aquest amor impossible es combinen amb la sensació de la injustícia que representa la renúncia a la conseqüència lògica d'una comunió espiritual que manca tant al matrimoni d'ell com al festeig d'ella. Les contradiccions de la protagonista no s'han resolt quan, sobtadament, s'esdevé la mort de Joan, al riu, en intentar salvar un nen. El fet submergeix Remei en un dolor profund que accentua els seus dubtes, fins que la comprensió del sentit de tot plegat —d'un determinat sentit de tot plegat— li retorna la serenitat perduda.

aspre, dur, violent, amarg, que no semblaven sortits de la ploma d'una dona» ([Alpha,] «*Al marge*, novel·la de Rosa Maria Arquimbau», *LH*, 10-XII-1933; Alpha signava la secció).

⁵⁰ Campillo 1986: xvi.

⁵¹ Vernet, sens dubte, la coneixia. Entre altres coses, ho demostra anecdòticament (especialment en els darrers cinc versos) un poema homònim que, datat d'octubre de 1928, fou recollit a *Poemes II* (1931): «Davant la porta riu el mar tot nu / al sol d'abril van esclatant les veles. / La sorra estela els braços, el vent llú / als farbalans de l'alber bru. I cuetegen les esteles. / —Delfins elàstics, corba llibertat, / doneu-me vostra nítida follia! / No veus amor, com espurneja el blat / i llú la merla al solc daurat— / que et neixen ales de falzia? / —Mon cor és nu de joies i dolors; / què li duria el blau de la carena? / La solitud dels aires fibladors! / Mon cor, gotim pesant i ros, / té enyoraments de lluna plena». El 1933, en una mostra de reconeixement i de tribut explícits, més significatius, la jove escriptora va reclutar l'autora de l'Escala per al jurat de la tercera edició del Concurs Literari del CFEB.

En l'articulació narrativa d'aquesta història, en termes generals, són deutors de la novel·la de Caterina Albert l'ambientació rural, la trajectòria del personatge principal i la fatalitat que s'imposa a les seves esperances, concebudes il·lusòriament. Salvant totes les distàncies conceptuals, contextuals, literàries i argumentals del cas, el desplaçament des de la vila suposa, tant per a Remei com per a la Mila de *Solitud*, l'inici d'una nova vida; una vida en què es desclouen progressivament la pròpia feminitat i els anhels personals que se'n deriven, els quals les dues dones focalitzen en un home (Joan i Gaietà, el parent polític i l'amic) que, sent diferent d'aquell que els correspon socialment (Rafel i Matias, el promès i l'espòs), no pot satisfer-los. La mort del marit de Lluïsa i la del pastor, l'un ofegat i l'altre estimbat per l'Ànima, tematitzen una impossibilitat de la qual les protagonistes ja tenien consciència i obren pas al desenllaç. Una felicitat episòdica —l'anada al riu i la pujada al Cimalt— es tanca, en ambdues narracions, amb una clara premonició de la tragèdia que viurà cadascuna; esdevinguda aquesta, clouen les novel·les la comprensió dolorosa i tanmateix serena, una opció vital determinada davant de tot el que ha ocorregut i la marxa de Remei i de Mila.⁵²

La inspiració en la literatura del tombant de segle, globalment, explica així mateix el format fragmentari i líric de la construcció narrativa (el seu desenvolupament en un seguit d'escenes, a la manera de quadres poètics), el qual va provocar l'aplicació del qualificatiu de novel·la poemàtica a l'obra.⁵³ Tot i que en un marc ideològic i literari

⁵² Més concretament, i al costat de detalls puntuals modificats (la descoberta de Remei adormida per part de Joan, per esmentar-ne un cas, que remet a l'escena paral·lela entre la Mila i l'Ànima) o, com ha assenyalat Campillo, de les descripcions del paisatge, hi ha connexions episòdiques evidents, les principals de les quals l'estudiosa també ha precisat en especificar els paral·lelismes entre les dues narracions: «Ens referim, per exemple, a capítols com el VIII de la Segona Part i el III de la Tercera Part que es relacionen, respectivament, amb els capítols "El Cimalt" i "La nit aquella", de la novel·la de Víctor Català; a situacions com la serenitat que sobre la protagonista d'*Amor silenciosa* exerceix la veu de l'estimat mort, que recorda l'alè "profètic i serè" del pastor d'aquella novel·la; i, en general, a la composició del personatge de Joan i, en menor grau, a la de Rafel, que correspondria en certa forma a Matias, tot i que té moltes semblances, també, amb els personatges "mancats" de l'obra de Puig i Ferreter, com, per exemple, el Vergés d'*Aigües encantades*» (Campillo 1986: xvi).

⁵³ Domènec Guansé fou el responsable de la definició, desglossada en aquests termes: «La prosa hi pren sovint ritme de vers, i les imatges són sempre gracioses, cristal·lines. Tot el llibre té, així, un bell to poemàtic. Més que narrar, l'autora canta. Més que novel·lista, és poetessa. Més que la realitat del món exterior, cospa el reflex d'aquest món en l'esperit de l'escriptora. Res no hi és com és, ans tal com ella ho imagina. [...] El paisatge hi és sentit d'una manera intensíssima. Maria-Teresa Vernet sap trobar constantment una íntima fusió entre el paisatge i els sentiments de la protagonista. [...] Tot això és lírica pura. Així, si esguardem *Amor silenciosa* com una novel·la poemàtica, pocs defectes hi podrem trobar»; és clar que, alhora, el crític declarava que «també cal assenyal·lar, com a ben visible defecte de tècnica, que tot el llibre conté massa divisions. Cert que els capítols curts inciten la lectura. Però *Amor silenciosa*, més que en capítols, és dividida a voltes en estances, a la manera d'un poema. Els mateixos punts i a part

completament diferent, aquesta inspiració aporta, a més, un aspecte essencial de l'entramat d'*Amor silenciosa* (que era absent a *Maria Dolors* i seria envigorit a la primera secció d'*Eulàlia*): la superposició del sagrat i del profà.⁵⁴ El desdoblament de la passió en sacrifici i sensualitat, que la interrelació textual dels àmbits de la religió i de l'amor viabilitza, opera en la novel·la de Vernet com a contrapès de la il·licitud del sentiment de Remei per Joan i el desplaça cap a l'espai de la puresa. Inicialment, per la ferma decisió de la noia de no cedir a una emoció culpable i optar pel deure, malgrat el patiment que això representa; després —quan l'assalten els dubtes i la recança d'haver renunciat a allò que la mort de Joan ha fet materialment impossible—, per la comprensió dels designis divins, que en eliminar la possibilitat física del seu amor l'han legitimat per damunt de les lleis dels homes.

En els capítols de la primera part, amb l'excepció de l'inicial —de factura vuitcentista i on s'expliquen els antecedents de Joan—, tot just es planteja el conflicte; s'hi despleguen tant la naixença i la progressió de l'amor de Remei com les claus del seu desenvolupament posterior i, per tant, la correlació només hi és insinuada. El despertar sensual de la noia es construeix en termes positius perquè no s'associa amb el desig sexual, sinó amb la recuperació de la malaltia, amb l'esclat de la vida en el personatge i amb la inconsciència del que va prenent forma en el seu cor, que tan sols descobrirà, al final del capítol VI (en l'últim paràgraf, de fet), la nit de la revetlla de Sant Jaume. La natura i la terra, assimilades en diferents moments a la dona en una identificació d'una evident filiació finisecular, desfermen l'energia de la seva joventut en un vincle permanent i explícit, prou significatiu, amb les tendreses maternals que sent i demostra a cada moment. Un exemple evident n'és el capítol IV; en especial, d'una banda, amb la descripció de les hores que segueixen al dinar en l'excursió que Remei fa a les vinyes de la família, el tercer dia de ser al mas, amb Lluïsa i els seus tres fills (Marieta, la gran; Blaiet, de cinc anys, i Jaumet, el petit), i, de l'altra, amb el relat del retorn cap a la casa en companyia de Joan:

sovintegen massa. És un excés de descansos que cansa. El relat s'alenteix encara més i les idees perden vigor i força expressiva» (Domènec Guansé, «*Amor silenciosa*, de Maria Teresa Vernet», *RC*, n. 34 (abril 1927), 418-419). De manera una mica menys precisa, Agustí Escalasans va parlar-ne en termes similars: «reunió ben ordenada, però massa lenta, de fragments lírics, sobretot pel costat del paisatge exterior, era un aplec d'estampes poètiques unides, molt difusament, pel fil d'un argument bastant banal, que es convertia en arrencada dramàtica en cloure's l'obra» (A. Escalasans, «*Eulàlia*», *LN*, 25-I-1929).

⁵⁴ Per al sentit d'aquesta connexió dins de les concepcions metafísiques del modernisme i per a les seves formes narratives en el tombant de segle, v. Castellanos 1989: 29-31.

Tota la tarda passaren les cosines i els infants trescant-hi pel mig.
 La tieta reia com una boja. Semblava embriagada: de sol i d'alegria.
 Entre els ceps alts que la cobrien fins a l'espatlla, collint els pocs raïms madurs, omplint-se els llavis de gotims sucosos, aixecant en l'aire les arracades de grans més daurats, tenia l'enfolliment sensual d'una bacant.
 Roja, els ulls li brillaven com diamants negres i els llavis eren com polpes de raïm, flonjos i mullats.
 Després va asseure's a terra i es partí els raïms amb els menuts.
 Tenia el Jaumet a la falda, parlava precipitadament, explicava records de la pròpia infantesa, escoltava els nens dir-li llurs somnis.
 Algun ocell s'aturava a l'olivera, damunt els caparrons; la noia es posava un dit als llavis, i els nens guaitaven en l'aire.
 [...] Quan tornaven a posta de sol, per la carretera, els núvols que el vent arrossegava eren de neu rosada. Els últims raigs feien l'aire blavenc de tenebra.
 En un moment de silenci, la Remei s'emocionà fins als plors, amb l'encís de la llum líquida on començava la frisança dels llums.
 El vent duia un flauteig de rossinyol, el doll sonor de l'Angelus i l'agut perfum del pinar.
 Aquell enfolliment nerviós es tornà una calma perfecta.
 La Remei mirà el Joan, que duia els dos infants a coll i la Marieta arrapada al braç, i li sorprengué una mirada que semblava besar la terra.
 Ella estimà també, la terra manyaga i fecunda. Més que mai, amb una amor desinteressada, estranyament intensa.
 El per què no el sabia: "l'amor no duu raons per a defensar-se" es deia.
 Ella aplicava aquesta resposta a son amor per a la terra.
 Esgarrifada, sentí que potser un jorn caldria respondre d'un altre enamorament, ja fort però encara imprecís a dintre seu. (73-75)

La imbricació de l'amor, la religió i els sentits és suggerida en el fragment, i per primera vegada en la novel·la, per l'agermanament del cant del rossinyol, del so de l'Angelus i de l'olor de pi. També s'apunta tangencialment, en els capítols següents, mitjançant la presència ocasional de mots com «resurrecció», «turment» i altres de semblants aplicats a les emocions de la protagonista; o per la visió deïfada que comença a tenir de Joan (per exemple, quan el veu «dret en el cel, el cos magnífic ascendint en l'aire blau» (87), en una imatge que remet inevitablement a l'ascensió de Crist). Els indicis esmentats preparen la desclosa d'aquest component en la segona part i la seva eclosió definitiva en la tercera, en el desenvolupament de les quals pren un paper rellevant amb relació a la ideologia destil·lada pel text.

El personatge masculí es converteix progressivament en un semidéu, en un símbol perfecte de pare, home i estimat, la noblesa del qual la mort sublima tot fent trontollar la fe veritable de Remei, perillosament desviada per la passió amorosa. Mentre Joan viu, l'amor de la noia el transforma en ésser en l'accepció teològica: «Tu ets i jo no creia en tu! Beneïda malaltia! Sofrir per tu és viure, Joan!» (105; en cursiva a l'original). Ell és «el cel a la terra» (111) i està lligat a aquesta i al treball per «una mena d'unció religiosa» (138). Remei sent que la maternitat, ni que sigui casada amb Rafel, la

farà «més digna» (142) del «front il·luminat» (147) d'aquell que arriba a identificar-se amb el Verb, amb la immortalitat, amb el sentit de l'existència i amb la ubiqüitat: «la veu greu i forta de l'home li semblava omplir-ho tot, fins al cel» (154); «ell no pot morir com els altres!», «arreu la seva silueta omplia el món i li donava raó d'ésser» (163). Un cop mort, en una primera fase, la seva resurrecció apareix com a possible davant de la protagonista; quan es convenç de la realitat, però, la tenebra s'escampa arreu i la noia experimenta «una set de fe que no podia calmar-se» (168), cosa que la du a qüestionar la solidesa de les seves creences:

“Justícia, Justícia! Et portem viva a l'esperit i enlloc no et trobem fora d'ell!
Vivim per a sofrir, esperem alguna cosa que no ve mai, arribem potser a asserenar-nos i a estimar la vida interior que ens sembla un tast de Déu... i Ell ens ho pren tot!
I dóna raó a les veus innobles que ens torturaven! Duem al cor la set de Vós, Senyor,
i ens negueu la més petita gota d'aigua!”

Anava gustant mentalment els goigs i les il·lusions humanes i tot li era amarg i repulsiu.

Es preguntava amb espant què faria si un jorn arribés a dubtar de Déu i trobés sols les tenebres i la vilesa a l'entorn, sense l'íntim consol de l'esperit abocat a doll de la Noblesa Suprema! (174)

En quedar-se sola amb Joan, Remei deixa anar la seva passió continguda i arriba a anteposar el seu amor al poder de la divinitat: «Tenint el Joan, què m'hauria fet l'oprobri! Vós, que no esteu sota les lleis humanes, ens hauríeu comprès i perdonat... I si no, tant se val! no hauríem pas temut la vostra Justícia!» (177). Tanmateix, la visió de la serenitat facial del mort i les paraules que sembla adreçar-li retornen «a la via dreta els seus pensaments esgarriats» (177). La «imatge santa» (177), que expandeix «una llum molt clara» (178), l'asserena i li fa comprendre que es trobaran en l'eternitat. La noia es confessa al seu capçal i, ja a fora, prega. L'enterrament, no obstant això, li torna a fer sentir que «es tancaven les portes del cel» (182); quan visita la tomba amb Lluïsa i els nens, la seva pregària muda és, en realitat, un «festeig» (188). La transposició sacrílega, malgrat tot, no arriba a les darreres conseqüències, per bé que no desapareix fins a l'últim capítol de la tercera part.

Ja en l'inicial dels vuit que integren la secció central d'*Amor silenciosa*, els termes i la imatgeria religiosa adquireixen una entitat de primer ordre en les dues direccions. Retirada abans que s'acabi la revetlla, Remei reflexiona sobre la descoberta recent del sentiment amorós i, en la seva desesperació, aquest s'associa simultàniament amb la culpa, el pecat, el càstig, el dolor, el plaer, la felicitat, el penediment, el sacrifici i

la penitència, sense deixar de presentar-se en una intersecció perfecta d'espiritualitat i sensualitat:

Sofria: estimava. L'amor és sempre dolor, en néixer: ve al món com els infants, plorant.

Ella volia lluitar contra aquell amor culpable. Volia dir-se que no estimava Joan. Volia convèncer-se que sols era amistat el que la unia a aquell home; una simpatia purament cerebral nascuda de l'admiració i l'egoisme alhora: egoisme de trobar qui participés de la seva finor espiritual, egoisme nobilíssim.

"Però és això sol? —es deia—. No he desitjat, gairebé sense saber-ho, una abraçada i un bes d'aquest home magnífic? No he somniat les joies de la família — espirituals i sensuais en sublim mescla— amb aquest home al costat?" (101-102)

Enmig del sofriment, la protagonista interpel·la Déu perquè la salvi de l'abisme a què s'aboca i bascula entre la força de l'amor que sent i els motius de la raó que se li imposen. En aquest punt, la trama dóna pas a una articulació del personatge que s'aproxima extraordinàriament a la imatge mariana: «tan prompte com es revoltava, tornava a estar penedida i plorant. Ella veia el deure ben clar, i comprenia que hauria de sofrir la injustícia. / Potser per primera vegada, sentia com punxes a la carn el dolor de totes les injustícies humanes» (104). El cor li sagna en optar pel sacrifici i pel camí del turment; el capítol es tanca, en uns termes ben clars, amb un doble correlat: d'una banda, el de Joan com a objecte de devoció —«L'estimaria igual que abans, si ell m'estimés? No veuria la seva noblesa fallida? No val més que resti un sant, per a mi?» (108)—; de l'altra, el d'ella mateixa com a penitent, amb el cos baldat i els braços en creu, pesadament adormida damunt del llit.

Remei és, a més, explícitament anomenada «la dolorosa» (124). La seva escissió entre la veu de la raó i l'impuls dels sentits tendeix, de fet, a la resignació i a la renúncia, en una contradicció i en un dolor permanents que només s'apaivaguen en il·luminacions místiques ocasionals. Així, en el capítol V, un vespre experimenta

[...] el goig de sentir-se perduda, gairebé inconscient, en l'harmonia immensa de l'espai.

"Què és el meu sofriment ací? La vida passa, els estels es fondran, i jo em crec el puntal del món! El turment d'un bocinet de carn? Misèria! I l'anhel d'un esperit? Si això em fa triomfar! Si per ell domino la folia, prenc el Dolor i la Bellesa i me'n faig un suplici joïós i una font d'inquietuds fecundes! Quants de matisos comprenc ara, amb l'esperit aguditzat pel dolor! Si tot és meu, perquè sé gustar-ho tot! I el meu esperit és com fos en l'Esperit!" (125)

O, en el VII, en llevar-se, significativament després d'una nit de tempesta, «es trobà com perduda en la immensitat silenciosa i blanca; tingué una sensació de majestuosa basarda, d'allunyament complet del món real. / En la buidor pàl·lida, les

idees se li aclarien i, anant-se concentrant dins ella mateixa, trobà uns instants de pau inefable, un lluminós oblit de tota la vida exterior i la concreció d'una plenitud espiritual en el moment etern. / El seu cos fruï estranyes sensacions de lleugeresa, movent-se en la cotonosa boira isoladora i lenta» (135). L'oblit de la materialitat de la carn li reporta una certa felicitat, sense «gelosies, ni revoltes, ni ànsies vehements» (139). L'anada al riu amb Joan, però, torna a desvetllar-li els sentits i genera unes esperances que gesten ja, simbòlicament, la tragèdia. El final del capítol corresponent, quan els dos personatges arriben al poble després de trobar Bieló (el nen per salvar el qual l'home morirà), conté una premonició inequívoca, enclosa en la dualitat amb què es presenten el moment i l'entorn: «La noia gustava —sense inquietuds ni recances— la pau de les tenebres. Finia la tarda feliç, però a la noia li semblava el camí de la vida, ara, dolçament morat com la llum del capvespre, joiosament trista» (149).

La mort de Joan canalitza definitivament el correlat religiós de la figuració de Remei en la tercera part. Pressentit l'esdeveniment, «el dolor li esqueixava les entranyes» (161) en recordar l'home viu el dia abans. Més endavant, passa d'enamorada sofrent a «humanitat sencera en totes ses revoltes contra la força desconeguda que li priva de veure realitzats els seus anhels de llum» (174); vetlla el cadàver «immòbil com una dolorosa» (179); en l'anada al cementiri, «era la Dolorosa pujant el calvari» (181), i es convenç que «havia sabut trobar el bon camí i seguir-lo malgrat les espines» (189). Després de l'última nit al mas, a mesura que s'obre pas la claror del dia, una llum paral·lela penetra el seu esperit i li retorna la pau:

La noia sentia com, lentament, el seu dolor es transformava en llum.

Un moment, es sentí abandonats el cos i l'esperit, sense moviment perceptible, en la llum creixent. I llavors descobrí en el seu interior, rublert ara de serenitats, una inconeguda fortitud davant el dolor.

[...] La Remei va comprendre que la fortitud que naixia en el seu esperit li venia d'una il·limitada confiança en els designis divins, i una joia aspra la inflà d'orgull.

[...] El cor de la dolorosa s'il·luminava. Semblà com si tot el seu ésser hagués suspès la via en el temps.

“Serenitat, ja tornes a ésser meva!”

Ja no sentiria revoltes, mai més. Acceptava gairebé amb joia la prova.

Sentí la presència de Déu com si fins ara no l'hagués compresa.

“Déu meu! Sóc ben sincera, avui! Us dic “faci's la Vostra Voluntat”, de tot cor. Accepto el dolor. Vós sabeu com és pur el meu esperit, i quina força té el sofriment al món. Que sigui, doncs, —resignada i joiosa— un pobre instrument Vostre. Vós ens dueu envers fins obscurs per a nosaltres, i ens abandonem a la Vostra Mà! Perdoneu-me si aquesta humilitat em dóna orgull: sóc cosa Vostra, i això em dignifica i això m'omple de confiança dolcíssima!”

[...] Remei comprenia que el sofrir l'havia purificada i li havia ensenyat d'esguardar els homes sota una altra llum, només divina. (195-197)

La comunió de Remei amb Déu s'explica per la comprensió de la mort de Joan com el mitjà diví per evitar la caiguda de la noia en la temptació, per mantenir-li la puresa, lliure del pecat de la carn, en una sanció sobrehumana del seu amor, finalment possible en la vida eterna:

Tremolant, compregué de sobte:
No era net de culpa el seu amor, ara, posat damunt les lleis humanes per la mort
superadora de misèries?
Podia assaborir el record, ben lliure de remordiments!
Podia creure que l'home, allà dalt, responia i esperava!
Seria feliç, tràgicament feliç! (196)

La noia s'havia agenollat, els braços oberts, mirant al cel.
— Joan, Joan!
El sol ja besava la masia.
La noia va aixecar-se: un raig de sol féu espurnejar els plors com diamants en la
seva faç il·luminada. (198)

La justificació novel·lística de l'aval de Déu respecte d'un sentiment il·legítim segons les lleis humanes rau en la naixença de l'amor a partir de les afinitats espirituals i recolza fonamentalment en un altre element clau del text: l'articulació dels personatges; en concret, com ha indicat Maria Campillo, el sistema d'oposicions paral·leles i d'assimilacions creuades que defineix les personalitats tant de Remei i Lluïsa com de Joan i Rafel. Les dues cosines s'erigeixen en dos models antitètics de dona, cadascun dels quals gira al voltant d'un pol (espiritualitat, sensibilitat, generositat, tendresa i comprensió contra materialisme, insensibilitat, egoisme, duresa i incomprensió); els homes, encara que resulten caràcters molt més difusos que elles, s'identifiquen alternativament amb qualitats i defectes equivalents en la seva versió masculina (maduresa/infantilisme, força/debilitat, superioritat/vulgaritat, etc.).

Aquest plantejament binari deutor dels models del tombant de segle es buidava de la càrrega metafòrica que n'havia estat característica i es desplaçava cap a l'espai de la voluntat didàctica, en un intent clar de proporcionar pautes de conducta a una època de canvis i confusions, de profunda crisi dels valors tradicionals. La dualitat extrema, l'esquematzació final, tenia la conseqüència simultània de neutralitzar la complexitat narrativa fins i tot en el cas de la protagonista. Una determinada apriorística de base catòlica i d'intenció educativa, enfocada sobretot envers els personatges femenins, derivava, així, en un maniqueisme mancat de dimensió simbòlica i remitent, almenys en part, als prototipus de la narrativa de consum. L'obra es distanciava, en aquest moviment més que en cap altre, dels seus referents artístics; és clar que ho feia des

d'una concepció diferent de la literatura i des d'uns nous objectius, entre els quals hi havia el de proporcionar a la novel·la una utilitat social que era indestruïble del context.

Amor silenciosa respon absolutament, en realitat, a la seva època; i en més d'un sentit, com fan evident el tema i les tècniques. La rèmor sentimental es patinava de psicologisme, aquí en un grau d'elaboració superior al de *Maria Dolors* gràcies al llegat de la tradició culta, per anar avançant pels camins de la novel·la moderna. Sense que desapareguessin els pesos morts que l'acompanyaven, aquest psicologisme havia de constituir el marc formal de l'enfrontament —ara encara molt incipient— a aquelles «variacions del codi moral» conceptualitzades per Rafael Tasis, que en la producció de Maria Teresa Vernet es relacionaven de manera directa amb la condició de la dona. A partir d'*Eulàlia*, l'aspecte havia de marcar un gir interessant vers el tractament més decidit del tema de la sexualitat, és a dir, vers l'adscripció a la modernitat literària que l'escriptora havia d'anar desenvolupant; sobretot en el tombant de la dècada de la República, en els primers anys de la qual Vernet va deixar de ser la representant exclusiva de la nova novel·lística d'autora.

2. ELS CAMINS DE LA MODERNITAT

En la Catalunya de preguerra, la narrativa d'autora —i en especial la novel·la— que entroncava (o va procurar entroncar) amb els temes i amb les tècniques de la producció europea contemporània es va començar a materialitzar durant els anys trenta. A grans trets, això fou possible per la interrelació dels diversos factors que operaven en la societat catalana des de la segona meitat de la dècada anterior, sobretot tres que no està de més recordar: el primer, la represa del gènere novel·lístic i la seva evolució a partir de 1925, més el debat permanent i l'incentiu constant que el van afectar des d'una determinada comprensió de les funcions que n'eren indestruïbles; el segon, la promoció específica de les escriptores dins del marc del fenomen de la literatura femenina, atesos els canvis socials i des de la visualització de la dinàmica de les grans cultures de referència; el tercer, i últim, el gir imminent de la conjuntura política, amb les expectatives, l'optimisme i l'activitat que va generar entre la intel·lectualitat catalanista i esquerrana i amb les possibilitats culturals que permetia entreveure o, més en general, amb la confrontació ideològica entre sectors i amb la consolidació de la incorporació de les dones a la vida pública que va ocasionar.

El fet, naturalment, també responia a raons més concretes. L'existència d'una figura com Maria Teresa Vernet i, sobretot, les idees culturals, socials i polítiques de la “nova generació” d'escriptores, sumades als seus interessos particulars, havien d'incidir decisivament en el canvi quantitatiu i qualitatiu que es desenvoluparia de 1931 en endavant, però que s'havia preparat en uns moments tan determinants com els tres anys anteriors: l'aparició d'una novel·la femenina moderna, ni que fos *primerenca*.⁵⁵ Un nombre considerable de títols, almenys respecte de l'etapa immediatament precedent,

⁵⁵ A banda de Bertrana i de Montoriol, d'un costat, i de l'excepció de Vernet, de l'altre, l'edat de les autores és un aspecte que també cal tenir en compte; no obstant això, el cas de Rodoreda és l'únic en què la joventut, i encara afegida a les circumstàncies personals, explica un retard que afecta, a més, el conjunt de la seva trajectòria. L'adjectiu *primerenca* es refereix al fet que aquesta novel·lística era “jove” més enllà dels anys que tinguessin les escriptores; a causa del poc temps de creixement amb què va poder comptar, pel resultat de la guerra, mai no va tenir l'oportunitat de superar l'estadi “adolescent” del seu desenvolupament (cosa que, sense excusar-los, pot explicar, en part, els defectes i problemes que presenta).

s'havia de complementar amb diversos volums de narracions, els quals van anunciar, completar o redefinir allò que van dur a terme, essencialment, les novel·les.

Entre 1928 i 1930, Vernet va publicar tres llibres que denotaven una clara inflexió, en la seva narrativa, en benefici de la modernitat: *Eulàlia*, *El camí reprès* i *El perill*. La inclinació vers un psicologisme més treballat, vers una temàtica més contemporània, amb la sexualitat en un lloc cada vegada més preeminent, i vers l'ambientació ciutadana que aquestes obres materialitzaven s'hi dirigia de ple. Malgrat el cert retrocés que va significar *Presó oberta*, l'autora d'*Amor silenciosa* havia marcat, en solitari, la transició cap als canals que entre 1931 i 1936 desplegarien ella i també, ja, d'altres.

L'any de la proclamació de la República es van produir dues estrenes, per bé que relatives i parcials, en el camp: les d'Elvira Augusta Lewi i Carme Montoriol. Lewi, la penúltima de les narradores a editar una primera novel·la, fou, per contrast i descomptant Vernet, la primera novel·lista nova que es va donar a conèixer: l'exemplar de gener-juny de *La Revista* contenia un fragment d'*Un poeta i dues dones* (el llibre que, deutor de la formació germànica de l'escriptora, havia de suposar una contribució particular a les lletres catalanes). Fins aleshores, la col·laboradora de *La Nau* havia publicat només dos textos literaris en prosa i, a partir d'aquest moment, tampoc no va aportar una producció narrativa destacable, almenys en termes de volum. Montoriol, que a la primavera veia aparèixer, finalment, la seva traducció de *Daphne Adeane* a la col·lecció Els d'Ara, presentava al setembre (tres mesos després, significativament, de la constitució oficial del LCB), amb vista a l'edició anual del Premi Joan Crexells, l'encara inèdita *Teresa o la vida amorosa d'una dona*;⁵⁶ implicada al cent per cent en les demandes d'una novel·la de Barcelona des d'un plantejament obert de la problemàtica de la condició femenina moderna, aquesta havia de ser, com *Un poeta i dues dones* en relació amb Lewi, l'única incursió de la dramaturga en el gènere.

L'obra de Montoriol va posar-se a la venda per Sant Jordi de 1932. A finals d'any, venia a fer-li companyia *Sóc una dona honrada?*; una Mercè Rodoreda completament desconeguda feia la seva entrada en la vida literariocultural amb aquest volum de ficció editat a la Llibreria Catalònia, a cavall de la novel·la psicològica i de la paròdia de gènere (en una tendència molt contemporània, en aquest cas de resultat

⁵⁶ Al final del text consta la següent datació: «Vallromanes-Barcelona 1930-1931».

defectuós). *Teresa* i el títol rodoredià van suposar una certa compensació al parèntesi novel·líctic temporal de qui era un talent seguit i reconegut amb referència al gènere. Vernet, en efecte, feia una aturada en el seu ritme productiu després de la regularitat exemplar que havia protagonitzat durant sis anys. La dedicació seriosa a la tasca de traducció de l'anglès al català no en podia ser el motiu, perquè la seva versió de *Nocturn*, de Frank Swinnerton, tot i que va sortir a Proa al mes de juny, era acabada el 1930;⁵⁷ la causa cal cercar-la en l'inici de l'acció sociocultural de l'escriptora, que, de retorn d'una estada de tres mesos a París entre la primavera i l'estiu de 1931, va vincular-se al CFEB i va diversificar, així, la seva activitat.⁵⁸

A finals de 1933, quan l'autora d'*Eulàlia* es va reincorporar a l'actualitat narrativa amb *Final i preludi* (la novel·la que, lligada al just estrenat compromís de Vernet, representava el revers masculí del relat homònim d'*El perill* i desplegava un pont, encara invisible, cap a *Les algues roges*), la nòmina de novel·listes s'havia ampliat una altra vegada amb la incorporació de dos noms prou coneguts en altres àmbits: Rosa Maria Arquimbau i Anna Murià. A pesar que s'havien concentrat ocasionalment en la prosa, fins aquell any no havien publicat cap novel·la i, de fet, tant l'una com l'altra s'havien destacat sobretot en el periodisme, l'activisme sociocultural i la militància política. Ara, *Al marge* (més pròpiament *nouvelle*) i *Joana Mas*, clares mostres d'una modernitat literària més superficial que real —però modernitat al cap i a la fi—, apareixien respectivament a la Col·lecció Balagué per la Diada del Llibre i a la Llibreria Catalònia a la tardor.⁵⁹

El 1934, la segona incursió novel·lística d'Arquimbau (llegida per ella mateixa a l'Associació de Periodistes de Barcelona el 12 de març, poc abans que fos posada a la venda) va canalitzar la concessió pública d'uns determinats mèrits a l'escriptora, que *Home i dona* havia de ratificar el 1936. La marginalitat parcial del circuit editorial que

⁵⁷ V. I.3.2.1. El fet que Vernet hagués traduït, anteriorment, alguns poemes de Christina Georgina Rossetti (en concret per a *D'Ací i d'Allà*, el novembre de 1929 i el març de 1930) explica l'ús de l'expressió "dedicació seriosa".

⁵⁸ V. Real 1998a: 81-100. La datació de la següent entrega vernetiana és «Agost-octubre 1932», una dada que denota l'aprofitament de les vacances (del període de parada estival, a l'espera de començar el nou curs) per a la redacció.

⁵⁹ L'obra d'Arquimbau es va publicar juntament amb *Notes d'un estudiant que va morir boig*, de Sebastià Juan Arbó, i *Memòries d'un llit de matrimoni*, de Lluís Capdevila. Juan Arbó, nascut el 1902, s'havia convertit en una de les esperances més sòlides de la jove narrativa catalana amb *L' inútil combat* (1931) i *Terres de l'Ebre* (1932); Capdevila, nou anys més gran, ja havia publicat la seva novel·la el 1926 i, amb relació a l'etapa, ha estat considerat una de les «figures emblemàtiques de la literatura de consum» (Molas 1988: 332).

havia acollit *Al marge* es resolía amb l'edició d'*Història d'una noia i vint braçalets* a la Llibreria Catalònia. Aquesta novel·la refermava i modificava algunes de les característiques del llibre anterior; particularitzadora de la figura i de l'aportació de l'autora, la via narrativa que s'hi consolidava va constituir la clau de volta de la projecció literària que Arquimbau va assolir com a representant inqüestionable d'una de les dimensions de la contemporaneïtat: la frivolitat. A la primavera i a la tardor, dues noves entregues rodoredianes —*Del que hom no pot fugir* i *Un dia de la vida d'un home*, cara seriosa i creu humorística d'una mateixa modalitat genèrica, la novel·la psicològica (i molt més aconseguides que el volum de 1932)— marcaven una altra diferència important; a part de la suma quantitativa, materialitzaven un pas crucial en la carrera de Rodoreda, significat externament en l'aparició de la segona a la Biblioteca A Tot Vent (l'altre títol havia anat a càrrec de les edicions del periòdic de joventut *Clarisme*) i, intrínsecament, en la diversificació literària, moderna per partida doble, que l'escriptora hi duia a terme. Sant Jordi havia comptat, igualment, amb la tinta fresca de la traducció de *Dues o tres Gràcies*, de Huxley, responsabilitat de Vernet, i de *Peikea, princesa caníbal*, recull de contes d'Aurora Bertrana. Al desembre, *Les algues roges* (volum 74 de la col·lecció de Proa, amb el qual l'autora recuperava el ritme d'edició anual i donava al públic la seva novel·la més remarcable) reblava el clau de l'eclosió editorial iniciada el 1933. L'obra era el millor exponent del procés general que havia anat tenint lloc i havia de completar el que havia estat un autèntic *boom* productiu i receptiu (sempre tenint en compte les limitacions en qüestió) amb l'obtenció del Premi Joan Crexells de 1934, que no es va concedir fins el març de l'any següent a causa dels fets d'Octubre i de les seves conseqüències.

Després d'aquests esdeveniments polítics i literaris van sortir, en primer terme, *Un poeta i dues dones*, de Lewi —l'entrega següent de Proa—, i *L'illa perduda*, de Bertrana, amb què prenen cos novel·líctic dues trajectòries especials dins del grup de les narradores catalanes de preguerra. Malgrat aparèixer a la Llibreria Catalònia com a novetat del Dia del Llibre de 1935, el text de Bertrana havia estat fragmentàriament llegit el 8 de maig de 1934 al LCB; amb la plasmació en la novel·la d'aventures d'allò que abans havien vehiculat, per partida doble, la prosa de viatges (en format periodístic o com a llibre) i els contes de *Peikea*, l'escriptora es convertia en pionera del gènere com a autora autòctona. La característica de singularitat, per bé que en un altre marc (la

cultura de referència), era compartida amb Lewi, que, una mica abans de la jornada llibresca, havia publicat l'obra de la qual *La Revista* havia ofert un tast feia quatre anys.

Passada la festa literària, en un contrast que remet a les noves circumstàncies polítiques i als seus efectes sobre la vida social i sobre la cultura, s'havia d'obrir un període quantitativament molt pobre des del punt de vista estrictament novel·lístic, una mica més ric pel que fa a les estadístiques dels volums de narracions publicats i innegablement satisfactori, finalment, des de la perspectiva del periple iniciat el 1926, en el camp de la prosa femenina, en relació directa amb el que havia començat a produir-se, l'any anterior, en el món de les lletres catalanes.

Fins a l'estiu de 1936, *Crim* fou l'única novel·la editada, en la qual Rodoreda extremava l'ús de l'humor i de la paròdia a què havia recorregut a *Un dia de la vida d'un home*; en aquesta ocasió, l'escriptora prenia com a punt de partida, almenys des del prisma més obvi, la submodalitat detectivesca. El llibre va sortir com a número doble dels Quaderns Literaris, la col·lecció que ja havia acollit diversos volums de relats que no aportaven res de nou a la narrativa d'autora, ni individualment ni globalment (*Elisenda*, de Vernet; *Els habitants del pis 200*, de Lewi, i *Home i dona*, d'Arquimbau); en algun cas, es podien entendre fins i tot com una certa regressió respecte de les novel·les immediatament anteriors de les seves responsables. Però aquell mateix any, a banda del fet que Murià va acabar d'escriure *La peixera*, l'escriptora de Sant Gervasi va finalitzar la redacció d'*Aloma*, la millor novel·la, amb diferència, de totes les que havien produït les mans femenines d'ençà de la represa del gènere sota la Dictadura de Primo de Rivera. Presentada al Premi Joan Crexells de 1937 i guanyadora de la convocatòria, caldria esperar al 1938 perquè veiés la llum.⁶⁰

Els títols que l'havien precedida, a desgrat que la majoria no s'hi puguin equipar en el sentit artístic, representen alguna cosa més que un engruiximent de la literatura catalana (femenina) en prosa o que una producció "prèvia a". Les novel·les de Vernet, Montoriol, Arquimbau, Murià, Lewi i Bertrana, com la seva producció en altres àmbits genèrics, s'havien afegit a la literatura que es volia adscrita a temes i a tractaments de la més rabiosa actualitat. Un nombre significatiu d'aquestes obres descloïen una

⁶⁰ Recordem, per completar el panorama, que l'any anterior s'havia editat *Edelweiss*, la segona novel·la de Bertrana (on l'escriptora viatgera tornava a fer servir l'experiència a Suïssa per bastir un microcosmos ficcional de temàtica amorosa sense massa interès), i que el 1938 fou també l'any d'aparició de *La peixera*, afectada per un retard editorial que havia de ser fruit de les urgències polítiques —les eleccions del febrer i el seu resultat, primer, i la guerra, després.

perspectiva concreta de la condició de la dona del segle XX, interna i relacionada amb uns models polítics i socials indestruïbles de les idees que l'activitat extraliterària de les escriptores il·lumina.

En els esforços individuals i col·lectius hi va haver certament, com amb referència a molts escriptors i al conjunt de la cultura catalana, falles de to, defectes formals i problemes de sintonització ideològica i tècnica entre tradició i modernitat. Al marge de la contribució real i de fons de les narradores i de les fites literàries específiques que van aconseguir (o no), el fet és que es van posar a escriure prosa, conte i, sobretot, novel·la amb una voluntat definida i pluridimensional inscrita en el panorama complex del moment. Van fer-ho des d'opcions diferents i amb resultats diversos, però aspirant, sens dubte, a l'efectivitat artística i cultural. És un signe de l'anhel d'aquesta darrera que treballassin fonamentalment al voltant d'un eix: el sexe que les distingia, que les configurava com una peça clau en l'univers de la política, la societat, la cultura i les lletres que van definir el nostre país entre finals de la dècada dels vint i l'*alzamiento*. Les novel·les publicades per Maria Teresa Vernet entre 1928 i 1931, abans que cap altra nova figura femenina s'estrenés en el gènere, ho començaven a indicar; i assentaven el precedent més directe del grup de novel·listes que l'autora va liderar —si més no, fins que Rodoreda la va substituir com a primera representant de la nova novel·lística d'autora en la segona meitat dels anys trenta.

2.1. LA TRANSICIÓ. VERNET, UNA NOVEL·LISTA EN SOLITARI ENTRE 1927 I LA NOVA DÈCADA

Convertida el 1927 en un nom ineludible amb referència a la narrativa catalana del moment, Maria Teresa Vernet va començar a confirmar les previsions sobre el seu futur literari a partir de l'any següent. En el marc de la campanya de Nadal, el número 7 de la Biblioteca A Tot Vent, *Eulàlia*, fou molt ben rebut per la intel·lectualitat, en una àmplia consideració que repetia el ressò de la novel·la anterior.

Des de la visió completa de la producció de l'autora que proporciona la perspectiva històrica i des d'un punt de vista estrictament literari, resulta clar que l'obra constitueix la primera peça d'un subconjunt integrat, també, per *El camí reprès*, *El perill* i *Presó oberta*. Els quatre llibres van anar fressant el camí, significativament entre

1928 i 1931, cap al que representarien *Final i preludi* i, molt especialment, *Les algues roges* després de la proclamació de la República. En una progressió diversificada, i en la mesura que es va anar redefinint la dinàmica cultural, els elements dependents dels models del tombant de segle que havien regit la construcció d'*Amor silenciosa* (la qual s'acordava perfectament amb el context inicial de la represa de la novel·la sota la Dictadura de Primo de Rivera) havien d'anar cedint el lloc, d'entrega en entrega (per bé que no sempre diacrònicament), a components més actuals, més lligats a les tendències narratives que es van imposar gradualment. La transformació es va produir, de manera remarcable, amb relació a dos grans temes que ja eren presents al text de 1927, els quals havien de perdre i d'adquirir, respectivament, cada vegada més pes (sovint, malgrat que no sempre, de forma interrelacionada i amb subramificacions): la maternitat i el sexe.

En la parella femenina integrada per Remei i per la seva cosina, l'actitud envers la funció maternal i el matrimoni esdevenia un aspecte crucial de la contraposició. Lluïsa, tot i tenir tres fills i un marit ideals, enyorava la llibertat d'abans de casar-se, cosa que provocava la incomprensió de la protagonista. La mesquinesa del personatge antagonista atallava una harmonia familiar que altrament hauria estat perfecta, entre altres coses perquè l'interès havia estat la motivació exclusiva de la seva opció. Una de les primeres converses entre les dues dones, sostinguda poc després de l'arribada al mas de la barcelonina, ho feia prou explícit:

—Quina estranyesa em farà de veure't casada! Jo que recordo, com si fos ara, quan vaig venir a Barcelona i tu eres un petarrell bellugadís! Quines sorpreses té la vida, Senyor! Si tornessin aquells temps!

—Bah, Lluïsa! —es sorprengué la cosina— t'agradaria de tornar-hi, ara que tens marit i fills?

—Dona, llavors era jove i lliure, amb el cap ple d'il·lusions!

—Però, havent-te casat i essent feliç... és que no et plau aquesta vida?

—No m'entens... Déu me'n guard, dir que no sóc feliç! He trobat un home, pobre Joan, que no em pot donar més bona vida! No em manca res, no he d'anar escarrassada, ni em falta la tranquil·litat... Però quan s'és jove i lliure, Remei! Creu-me, si ni és que en Rafel sembla un bon home com dius i es guanya bé el pa... Així encara una pot sacrificar-se, que si no...

La noia la mirava sense dir un mot.

Ella creia que si una dona es casava era per amor, per l'instint ineludible de crear a l'entorn la flama de la família. I ara...

"Podria ésser que hi hagués altres motius? Que algú pogués sacrificar una llibertat mal entesa —orgull de freda independència— només per la satisfacció material d'una bona vida? La Lluïsa, mare de tres fills com tres poms de flors, podia enyorar l'ésser donzella? Muller d'en Joan, podia parlar de sacrifici? Podia estar agraïda a l'espòs tot recant-li d'haver-se donat? Així, doncs, si no hagués estat un hereu, en Joan..."

La Remei, adolorida en la noblesa absoluta de la joventut, no s'atrevia a finir el pensament.

“Si dones com la cosina pensaven així —ella la creia bona esposa i bona mare— què farien les altres? Era possible que la vida tingués realitats tan amargues unides a les coses més sagrades? Ah, l’odiós contacte d’una vida miserable, de l’odiosa experiència dels que han “viscut” i volen matar-vos les il·lusions al pit i volen fer-vos creure en la vilesa dels homes! [...]” (49-50)

Dins del microcosmos conceptual de la novel·la, la dona que es donava per motius innobles a desgrat de no sortir-se de les pautes socials, que accedia al matrimoni i a la maternitat sense amor autèntic i que preferia la dimensió material de la vida era objecte de condemna, cosa que derivava en una configuració ficcional de models femenins de càrrega clarament didàctica. La narració «Dues germanes», publicada el 1930 dins d’*El perill* però redactada aproximadament en els moments d’edició d’*Amor silenciosa*, resulta, per les correspondències que hi presenta, una il·luminadora contrapart del text novel·lístic de 1927.⁶¹ L’oposició entre Elionor i Amèlia, que explica el fet que Eduard s’enamori de la primera malgrat estar casat amb la segona, presenta les mateixes característiques que la de Remei i Lluïsa. Hi ha, tanmateix, una diferència rellevant, ja que Amèlia constitueix tot allò que Lluïsa hauria estat en un marc ciutadà. L’aspecte extern i les relacions socials superficials (concretades en prioritzar la visita a la modista per davant de la salut de la germana, en dedicar-se als tes, als balls i al flirteig durant l’embaràs i després de ser mare i en deixar la filla a cura de la mainadera) centralitzen una vida sense responsabilitat conscient, i buida de tendreses, amor a l’home i afecte pels fills. En mots textuais, «Una dona, una mare... no són com ella!» (221). El conflicte triangular, aquí, es resol amb la noblesa i amb el sentit del deure paternal i fraternal de l’home i de la germana petita, la qual acaba compadint el cunyat enmig de la maternitat feliç que segueix al seu enllaç amb Francesc.

Aquest plantejament paral·lel ajuda, entre altres coses, a dotar d’un cert sentit el principi d’*Amor silenciosa*. En la primera part de la novel·la, l’exposició d’arrel vuitcentista dels orígens de Joan, fill il·legítim de Joana (la noia del servei que es va casar amb el seu amo, un propietari rural vidu), «ens introdueix en un món amb base de

⁶¹ Datada «Maig 1927», la narració relata el desplaçament d’Elionor (de dinou anys), la seva germana gran (Amèlia) i Eduard —el marit d’aquesta— a les muntanyes que fan frontera entre França i Suïssa, per tal que la primera superi la convalescència d’una malaltia pulmonar. La recaiguda de la protagonista, l’amor que Eduard sent per ella i la frivolitat d’Amèlia, que només abandona temporalment el seu viure superficial i materialista en saber que està embarassada, configuren les bases del drama. Una nit, en tornar sobtadament la germana gran del ball on havia anat, i abans que Elionor pugui reaccionar, Amèlia acusa injustament la germana petita i el marit, per la qual cosa la noia torna sola a Barcelona, on es posa molt greu. Tanmateix, supera la crisi, es casa amb Francesc i esdevé completament feliç en tenir un fill, a qui posa el nom del cunyat, mentre que aquest conviu responsablement amb el comportament blasmable de l’esposa per amor a la filla d’ambdós.

fulletó i regust de drama rural que aviat deixa pas al present de la novel·la».⁶² Ens enfrontem amb un capítol inicial absolutament innecessari des del punt de vista de la trama, però que té la funció evident de canalitzar la presència (tangencial) del motiu de la dona caiguda. Es tracta d'una ramificació del tema del sexe, el qual queda relegat a un segon terme perquè es redueix a l'episodi dels precedents d'un dels personatges — tot i que, en una mostra rellevant del sistema ideològic subjacent, no de la protagonista—; no obstant això, incorpora una idea important a la narració, entroncada, ara sí, amb la història de Remei: la no necessària identificació del pecat, almenys en una de les seves definicions socials, amb el mal.

La mare de Joan, que va cedir als instints de la carn per amor i després es va unir legalment a un home que no era el pare de la criatura que, sense saber-ho, duia al ventre, no només va ser una bona mare i una bona esposa, malgrat el blasme de la societat, sinó que va dur al món un model de virtuts i de bellesa. Lluïsa no ha transgredit les normes de la decència, però s'ha venut, cosa que la converteix en un ésser pitjor que Joana; el tracte brusc i autoritari que dona als seus fills n'és la prova més penosa.

Amor silenciosa, tanmateix, no sanciona en cap moment el sexe fora del matrimoni. La vergonya i la culpa, de fet, s'hi enllacen permanentment. Només la maternitat les compensa de manera relativa, perquè l'ideal últim és la seva consecució en el marc d'un amor sobretot espiritual que s'adeqüi a les lleis humanes i divines. Aquest amor i el goig cast dels sentits davant de la bellesa de l'entorn són l'únic espai en què la sexualitat femenina té cabuda; per això un casament interessat s'hi presenta tan condemnable com les relacions carnals extramatrimonials. El tractament del tema, inèdit fins aleshores en l'univers narratiu vernetià (per bé que insinuat en *Maria Dolors* mitjançant la negativa de la protagonista a donar-se a Carles fins que no l'estima), depèn encara fortament d'un rerefons ideològic directament vinculat al catolicisme: la lluita interna de Remei —la raó i la consciència del bé i del mal de la qual són enterbolides per l'amor, pel desig i pel dolor— no troba una solució en l'ètica individual, sinó en la voluntat de Déu i en la fe. Breu: la noia no "cau" perquè els designis divins, materialitzats en la mort de Joan, no ho permeten.⁶³ *Eulàlia* havia de

⁶² Campillo 1986: xiv.

⁶³ A «Dues germanes» —en una construcció molt més esquemàtica i més suggerida que articulada, la qual remet als models narratius sentimentals—, la dependència té una altra base (que es podria qualificar de patriarcal), ja que la felicitat final d'Elionor és fruit de la noblesa d'Eduard i d'ella mateixa; quan la noia s'ofereix a viure per la filla d'ell i per la seva pau i consol tot renunciant al casament amb Francesc, el

significar un canvi en aquest sentit; malgrat que sense una modificació conceptual amb profunditat, la novel·la començava a obrir les noves vies de les narracions posteriors.

2.1.1. El tema de la dona caiguda. Pecat i expiació, normes i transgressió a *Eulàlia* (1928) i a *Presó oberta* (1931)

Eulàlia és la història dels amors d'una jove d'un poble del Camp de Tarragona amb Emili, l'hereu Punsoda. La diferència social entre els dos protagonistes i el parricidi comès pel germà d'ella —que, després de matar el pare, mor negat— provoca l'oposició de Rosa, la mare del noi, al matrimoni. Els obstacles no deturen la parella: els enamorats acaben fugint a Barcelona, on es casen al cap d'un temps. Els remordiments i la pobresa en què es veuen obligats a viure enterboleixen una relació sentimental que, tanmateix, acaba triomfant i dona fruit en l'embaràs de la noia després de dos anys, amb el qual es clou l'obra.

Escrita força abans de la seva publicació,⁶⁴ i per tant nascuda a redós de les tendències novel·lístiques de mitjan anys vint, *Eulàlia* conté força elements presents en la producció anterior de Vernet. La reaparició d'aquests components se situa ara, com el resum argumental permet intuir, sobre el fons reformulat del tema del pecat i de l'expiació amb relació al xoc entre les pautes socials i les emocions. La doble ambientació al poble i a Barcelona; la temàtica amorosa (la història afectiva amb final feliç un cop superades les dificultats); la sublimació de la maternitat, subratllada pel fet que tanqui la novel·la (igual que a *Maria Dolors*); la contraposició dels personatges femenins (sobretot de la protagonista i d'Estrella, la seva germana petita, però també d'Eulàlia i de la mare de l'hereu), novament representativa de diferents models de dona, i la construcció del caràcter principal, escindit entre la passió i els deures morals, basteixen un relat encaixat en un punt d'intersecció complexa entre la narrativa sentimental, el drama rural i la novel·la psicològica. La divisió en dues parts que es corresponen formalment amb els dos grans corrents literaris de la Catalunya de l'època

cunyat li imposa el silenci: «—Com t'estima, el Francesc! I tu l'estimes molt, molt, també. En tindràs de teus, de fills... Tot està bé així...» (243). Per això, en el moment de ser mare, en una clara mostra d'agraïment per haver-li permès de no sacrificar-se a pesar de tenir-ne la possibilitat (l'autoritat), la protagonista posa el nom d'Eduard a l'infant.

⁶⁴ V. J. F. i M. [J. Farran i Mayoral], «*Eulàlia* i *Maria Teresa Vernet*», *LVC*, 16-I-1929 [matf].

—la recuperació dels models modernistes i el psicologisme— tematitza estructuralment, dins de l'obra, l'evolució que van anar vehiculant els llibres següents de Vernet mitjançant, més enllà dels referents de base, el decantament cap a una determinada temàtica.

El personatge d'Eulàlia presenta moltes concomitàncies amb la Remei d'*Amor silenciosa*; essencialment, el temperament alhora passional i racional i un sentit del deure i del sacrifici d'ascendència cristiana. Enviada a servir a Reus des dels dotze anys, la noia torna al poble per ajudar la mare malalta quan la germana gran es casa. Opta per la família, mancada d'escalf amorós i d'unió, per davant d'ella mateixa i hi exerceix una molt bona influència; especialment en Pere, el germà gran, abocat a la beguda:

Intel·ligentment, amb una discreta dolcesa i l'aguda vigilància d'una fermesa que no defallia, la noia arribà a dominar la situació.

El Pere s'humanitzava; l'Estrella reia més francament, sense aquell àcid que la feia ganyotejar, i obeïa més sovint; els esposos, a estones, semblaven somriure entenedrits a la fillada ben avinguda. (21)

Quan Eulàlia comença a festejar amb l'hereu Punsoda, tot canvia altra vegada. L'interès material del pare, la gelosia del germà i l'oposició de Rosa —una vídua dominant i orgullosa, casada sense amor i esclava de les convencions socials— prefiguren la tragèdia. Presa la decisió de fugir a ciutat, el crim i la mort de Pere fan que la noia es culpi del que ha passat i es decanti pel sacrifici, per la renúncia a l'amor d'Emili (exactament com Remei respecte de Joan, però per raons diferents). El turment de la protagonista, que arriba a provocar-ne la transformació física, ve donat pel combat intern entre la passió amorosa, incontrolable, i el compromís familiar autoimposat. L'amor acaba vencent i Eulàlia, malgrat haver-se negat, d'entrada, a acompanyar-lo, encalça el seu estimat, l'atrapa i marxa a Barcelona amb ell. Així es tanca la primera part, en una escena simultàniament dramàtica i lírica, fins i tot cinematogràfica:

“No, no és per revolta ni per deure, que el seguiria! és perquè necessito els seus besos per viure, és que tota jo el vull! Què sé jo de culpes ni remordiments! Potser no hauria d'estimar-lo, però l'estimo, l'estimo!”

Regirà calaixos, embolicà en un mocador quatre peces i baixà l'escala, de puntetes. Sense tombar-se es posà a córrer. Ah, l'aire fresc de la cursa, com li batia el rostre! Al lluny, l'home ja entrava a la carretera.

— Emili!

Ell va girar-se. Els braços vibrants es clogueren damunt la cintura de la noia, els llavis enllaminats xuclaren el panteix de la boca pàl·lida.

El Camp va inundar-se de sol. La parella hi caminava; darrera seu el poble s'enxiquia. A cada banda, les vinyes estiraven els braços mullats i els veïres nacrats dels lliris vessaven rou. Els ocells cantaren i les falzies envaïren el cel.

Sense girar-se, l'home i la noia feren via. (132)

La tirania de l'autoritat maternal sobre Emili i les obligacions que Eulàlia assumeix envers la família són les dues cares d'una mateixa moneda: la confrontació entre les normes socials i els sentiments individuals. La mare de l'hereu no es permet cedir, a desgrat de l'estimació que sent pel seu fill, perquè no li és possible; Eulàlia el tria en detriment de les convencions, però perquè tampoc no pot fer una altra cosa. A totes dues, en cas contrari, se'ls esfondraria el món. La mort i la vida serà el que obtindran, respectivament, com a resultat de l'elecció: Rosa morirà sense haver vist més Emili després d'haver-lo rebutjat; Eulàlia quedarà embarassada. No obstant això, que la protagonista no es vegi lliure del pes de la culpa, tingui una bona dosi de patiment previ i solament sigui feliç després de dos anys de sospirar per la maternitat (i, significativament, dins del matrimoni, encara que inacceptat per la família) delaten el conservadorisme de fons dels valors que s'acaben preconitzant tot i les fórmules aparentment transgressores.

Igual que ocorre amb Remei, el temperament passional d'Eulàlia (amb el nom prou simbòlic d'una santa torturada) té tant una expressió sacra com un correlat natural. Pel que fa a la primera qüestió, la noia confon passió religiosa i passió amorosa en una identificació que, si no fos per l'estat de sofriment del personatge, ratllaria el sacrilegi:

Setmana Santa s'acostava.

Aquell any l'Emili era el majoral del Santíssim.

L'Eulàlia, cada vespre abans de colgar-se al llit, tot resant, hi pensava; i confonia l'ànsia de postrar-se davant el Monument, enfonsada en la voluptat de sofrir, amb la necessitat imperiosa de veure l'home, només que fos de lluny, reposar la mirada en la fortitud del seu cos àgil. (111)

Amb relació al segon aspecte, és il·lustratiu que amb l'arribada de la primavera, amb l'esclat de la naturalesa, el control exercit sobre la sensualitat quedi completament neutralitzat: «La claror de maig no l'apaivagava. En els vespres sensuals, delirava d'angoixa. Ja no era ella, era la passió triomfant en l'ànima malalta» (124). L'anul·lació de la individualitat i l'associació de la passió amb la malaltia són dos components que, procedents de les narracions vernetianes anteriors, reapareixerien a *El camí reprès*, *El perill* i *Presó oberta* (i posteriorment a *Final i preludi* i *Les algues roges*); la idea de la culpa lligada a l'amor passional, però, s'aniria desenvolupant amb un matís important, i d'aquí el seu interès, respecte de les causes i de les possibilitats posteriors a la caiguda. En el cas d'Eulàlia (com en el de la mare de Joan, a *Amor silenciosa*), l'amor no redimeix del fet d'haver-se lliurat al sexe fora del matrimoni a pesar de dotar-lo de

comprensió, d'humanitat; i, en aquest punt, la novel·la veia encara frenat el seu potencial. Lluny de la complexitat de noves opcions narratives, un desenllaç feliç deutor dels esquemes de la novel·la rosa (casori i maternitat, punt i final) dinamitava el conflicte en la seva cloenda. En la segona part de la narració, la infelicitat de la protagonista acaba resolent-se, com per art de màgia, amb el retrobament dels esposos després d'una crisi que podria haver provocat la ruptura i que, tanmateix, deriva en la reconciliació i en el premi de l'embaràs.

La dona caiguda, en realitat, no és representada tant per Eulàlia com per un altre personatge, amb una càrrega negativa que exposa les rèmores ideològiques causants, en darrer terme, de les solucions tradicionals de l'obra. Estrella, la germana petita, s'aboca a una vida indigna perquè es ven per interès material (com la Lluïsa d'*Amor silenciosa*, per bé que en un altre sentit). Només pensa a lluir i viure folgadoament, a divertir-se. Si per aconseguir-ho se n'ha d'anar amb un home que no estima, li és igual (i això és exactament el que fa). L'egoisme i la frivolitat de la noia, mancada de noblesa i d'agraïment envers Eulàlia, contrasten amb la bondat i amb l'esperit de sacrifici d'aquesta, la qual, quan l'acull, es fa la reflexió, precisament, que encara és a temps de salvar-la. El relat resulta prou clar, en aquest moment, des del prisma "educatiu":

La noia *encara* no havia caigut; però les seves paraules tan planeres, sense tremolors de vergonyes ni inquietuds, prou deien que no l'havia duta ran de cingle l'enamorament sinó una passió estranyament complexa: fam de luxe, enveges i adoracions, horror del treball i del viure ordenat, un egoista orgull que a estones suplia el sentit moral que flaquejava.

La dona s'hauria espantat menys de saber-la perduda per amor que no pas de veure-la així, sense defensa contra el mal que li venia de dins. (218; la cursiva és a l'original)

Des de la perspectiva del plantejament, una diferència fonamental entre Estrella i Eulàlia és la naturalesa interessada o no de la passió, sigui quina sigui, que les mou a actuar. Per dir-ho d'alguna manera, el problema no era tant la forma (el què) com el fons (el perquè): no es tractava tant del sexe (del cos) com de la moral (de l'esperit). Per això la futura protagonista d'«El perill», en una novetat força més contemporània com a resolució —la qual havia de suposar una certa admissió del desig femení (cal dir que lligada, encara, als preceptes tradicionals) i un psicologisme més elaborat i agosarat—, es negaria a casar-se després de perdre la virginitat a causa de l'instint estricte, de l'impuls carnal desproveït de sentiment pur. A mig camí entre l'una i l'altra, *El camí reprès* i *Presó oberta* van literaturitzar tant l'existència de la passió com el dolor que es

pot derivar d'aquesta mena d'experiència. En la primera, esdevenia clau l'ajut que les armes de l'educació i de l'intel·lecte proporcionaven a la dona jove i, significativament, no hi havia caiguda. En la segona, la variació entorn d'aquest eix prenia una concreció molt més lligada al jou masculí i representava el càstig a la dona rebel mitjançant la pèrdua —injusta però inevitable, lògica en definitiva— del dret a la maternitat. La novel·la de 1931 recorda, en molts aspectes, *Eulàlia* i, de fet, trencava la progressió temàtica i de tractament que el 1930 havien marcat *El camí reprès* i *El perill*. L'explicació de la paradoxa aparent és senzilla: a pesar que es va editar l'any següent, era un text força anterior.⁶⁵

La història de Marcel·lina, una noieta de dinou anys que viu sota el control tirànic d'un pare sever, avar, eixut i ressentit (el senyor Jordà), se centra en el seu festeig amb Andreu i, molt especialment, en el retrobament amb la seva mare. Carme la va abandonar de petita per fugir amb un home a qui estimava i escapar-se, així, de l'anihilació individual en què l'havia submergida el matrimoni. Indignat amb aquesta manera de procedir, el marit féu creure a la filla que la dona era morta i la va sotmetre a una vida miserable i estricta per evitar que fos com ella. Tot anava més o menys bé fins que la mare torna per retrobar Marcel·lina, fent-se passar per una tieta seva, i demanar-li perdó. Els encontres entre totes dues se succeeixen fins que el pare ho descobreix, cosa que desencadena l'enfrontament i el drama. La filla, víctima de la gasiveria i de la rancúnia d'ell, li retreu la seva actitud i fa una opció clara per Carme, però l'atac que l'home pateix la lliga a la llar paterna. Amb l'ajut d'Andreu i de Marta, germana d'aquest, Marcel·lina supera la crisi i entreveu una possibilitat de resoldre les coses; tanmateix, Jordà es nega a res i per això, quan s'ha recuperat, la noia l'abandona per anar-se'n amb la mare. Aquesta, que ha previst la vehemència de la noia, ha marxat; això sí, assegurant-li que tornarà, a diferència de l'altra vegada.

⁶⁵ Almenys, en la seva versió primigènia, ja que Vernet havia escrit *Presó oberta* als setze anys (v. *ibid.*) i la va revisar el 1930 (el volum és datat «Gener-abril 1930», encara que, al juliol, l'autora explicava que l'estava enllestint —v. Modest Sabaté, «Una conversa amb Maria Teresa Vernet», *LVC*, 19-VII-1930 [vespre]—). Això n'il·lumina la idiosincràsia i el fet que no es relacioni tant amb *El camí reprès*, *El perill* (exceptuant-ne «Dues germanes») i el que seguiria com amb l'obra de 1928 i allò que la va precedir. Una part de la crítica va assenyalar el vincle; Guansé, per exemple, va indicar la connexió entre *Eulàlia* i la novel·la de 1931 (concretament, en termes de «tendència balzaquiana») i, també, la interrupció parcial de línia que representava després dels dos llibres anteriors (v. Domènec Guansé, «*Presó oberta*, de Maria Teresa Vernet (Biblioteca A tot vent)», *LP*, 17-VI-1931). Per tot plegat, se'n parla abans de comentar les dues obres de 1930.

Tal com la representa la narració, Carme es configura, sense estar lliure de pecat, com un personatge redimit per l'amor —a la filla i al segon espòs—. La seva bondat i la seva consciència de culpa la contraposen completament al primer marit, l'odi i el rancor del qual el converteixen en mereixedor de la infelicitat en què viu. El fet que Carme endevini que Marcel·lina el deixarà, com ella va fer anys abans, i se'n vagi per evitar-ne la condemna, a pesar de desitjar profundament de recuperar-la després de tant de temps, rebla el clau de la seva positivitat: prefereix renunciar a la noia que consentir-li un acte vil i egoista. Com Eulàlia amb la seva germana petita, el personatge ha de vetllar, tant com pugui, per la puresa d'ànima de Marcel·lina perquè sap que ha pecat, encara que per un amor autèntic i en defensa de la pròpia individualitat. La consciència moral de Carme la impulsa a intentar, per tots els mitjans, que la seva filla no cometi un error paral·lel.

El pare, en canvi, es manté fort en una posició orgullosa i intolerant. L'estimació per Marcel·lina no pesa prou perquè cedeixi ni una mica (com ocorria amb Rosa, la mare d'Emili, a *Eulàlia*). La seva caracterització com a ésser dur, gasiu, egoista, vil, hipòcrita i amargat, a desgrat de la religiositat que professa i d'un comportament teòricament modèlic, contrasta fortament amb la construcció de Carme, culpable però comprensiva, afectuosa, generosa, bona, honesta, noble i víctima d'una única equivocació: un enllaç sense amor en un moment de debilitat provocat pel dolor de la pèrdua del seu pare.

La qüestió de la maternitat adquireix, en aquest relat, una importància central. El tema ja havia aparegut en narracions anteriors, però mai no havia pres un relleu tan significatiu. A *Maria Dolors* i a *Eulàlia* tenia una presència més simbòlica que factual en relació amb les protagonistes: esdevenia el premi per haver assolit l'amor ideal (complet en la seva única forma acceptable, és a dir, dins de la legalitat matrimonial) després de molts sofriments i dificultats; tancava, en conseqüència, les dues obres. En la segona novel·la, a més, es dotava d'una dimensió en negatiu mitjançant el personatge de Rosa, un aspecte que també es trobava a *Amor silenciosa* i a «Dues germanes» amb referència a Lluïsa i Amèlia, prototipus de la mala mare (un prototipus que reapareixeria a *Les algues roges*, mitjançant la progenitora de Marina). Ara, a *Presó oberta*, la mitificació de la figura maternal (identificada amb l'afecte, l'agombolament, el refugi, el suport espiritual i el sacrifici) es produïa per partida doble. Marcel·lina enyora l'amor que li manca, el sublima en el record i s'acaba deixant anar a l'obsessió per la suposada

morta; la duresa i la fredor del pare tenen una òbvia funció de contrapunt, que justifica narrativament l'exacerbació d'aquest buit:

— Mare, Mareta! —sospirà. Es sentia desamparada. Tot i que estimés el pare, el seu amor era teixit amb por, i amb incomprensió mútua. Mentalment va reprotxar-li, altra volta de no haver-li parlat gens de la Mare, de no haver-li donat, almenys, la sensació que el seu record era estimat, de no haver-la ajudada a crear-se'n una imatge que li fes companyia. Si la Mare fos viva, quina altra plenitud no tindria aquesta hora! Va cloure els ulls i somià l'escena: era en aquell recó de la saleta on ella es refugiava a somiar, vora els angelets de la cònsola. Una figura esborradissa en un halo de llum, dolcíssima i acollidora, seia en el seu cadiral estimat. Ella, la noia, s'hi acostava a passos lents com encisats, s'amarava de la claror dels seus ulls i dels seus cabells —només en sabia això, de la Mare: que era rossa, i que tenia l'ull blau com ella,— i de sobte se li arraulia a la falda. La Mare li amanyagava el front, li eixugava les llàgrimes. Llavors se li confessava; i la Mare somreia, ho comprenia tot, i li deia que no es turmentés, que ella parlaria al pare, que vetllaria per la seva felicitat... (27)

Quan albira la possibilitat de fer seu aquest amor, l'oposició real i palpable de la comprensió i del tarannà de Carme a la rigidesa i al caràcter del senyor Jordà vehiculen una fabulació de la idea de la Mare, amb majúscula (així apareix el mot al llarg del text, com en la citació), que fa pensar molt, novament, en la imatge de la Dolorosa, símbol del sacrifici il·limitat. El rerefons cristià del plantejament, no obstant això, se situa en un marc ideològic específic que té a veure, una vegada més, amb el tema de l'amor ideal. Si no fos així, Carme hauria estat presentada com un personatge desnaturalitzat a causa del fet d'haver abandonat egoistament Marcel·lina i s'hauria equiparat amb personatges tan negatius com Lluïsa o Amèlia.

Carme, efectivament, només renuncia a la seva filla quan arriba al punt més extrem de la seva capacitat de resistència: el que ve marcat per l'allunyament forçós de l'infant a què l'obliga Jordà en internar la criatura. Enfrontada amb la disjuntiva de l'autoanul·lació completa i la infelicitat (haver d'ofegar la pròpia personalitat i suportar un marit que detesta i que l'ha apartada de la nena) o de l'assoliment de la felicitat i la recuperació de la seva individualitat, la mare de la protagonista no veu una altra opció, no té més possibilitat, que marxar. La seva plenitud vital està indefectiblement condemnada a causa del seu pecat, però, i caldrà que n'expiï la culpa: la mort del segon espòs i del fill que hi té representa el càstig merescut, després del qual la dona torna per implorar el perdó de Marcel·lina. La satisfacció d'obtenir-lo i de recuperar l'amor de la noia no li entela la comprensió lúcida del seu mal comportament; per això s'estima més l'autoimmolació (tornar a perdre Marcel·lina) abans que permetre que ella es desviï del camí correcte tot repetint l'acció d'abandonar Jordà. Si la seva segona partida té

garantia de retorn és perquè la provoquen l'amor i la generositat, l'estimació veritable sense cap mena d'egoisme.

El festeig de Marcel·lina i Andreu reprèn —per bé que lateralment dins de la trama— el *leitmotiv* tematitzat per la història de la mare. L'amor ideal, sigui entre home i dona o entre mare i fill/a, només pot ser després i noble, comprensiu i sacrificat. De fet, aquest eix argumental apareix tractat en negatiu, a partir de l'explicació narrativa de l'abandonament de la llar per part de Carme (l'error de la qual va ser creure que estimava algú amb qui no compartia res). La passió de Jordà per ella, hipòcritament dissimulada amb la rigidesa religiosa i amb l'austeritat vital, emmiralla novament la condemna de l'atracció carnal com a component exclusiu de les relacions amoroses; aquest aspecte és clau, perquè l'amor ideal, representat per Marcel·lina i Andreu (encara que de manera tangencial, ja que no és el nucli de l'obra), no exclou, al costat de ser «una llibertat més gran» (6), una important dimensió sensual: «[...] Marcel·lina pensava en l'amor. Avui, tot just iniciat el pensament, un batec dolorós de tan exultant va deturar-lo. [...] Tot el seu cos tremolava d'impaciència i de desig» (7). El missatge de la novel·la resulta, en aquest sentit, molt clar: bastides sobre el fals pilar de la carn, en lloc de partir de la complementarietat espiritual de personalitats, les relacions amoroses es veuen fatalment abocades al fracàs. El senyor Jordà, a més, va aprofitar la desesperació de Carme, emocionalment destrossada després de la mort del seu progenitor, per neutralitzar-ne interessadament la individualitat i, tot conduint-la al seu terreny, assolir l'objecte del seu desig. La hipocresia del personatge es manifesta encara amb el tracte que dóna a Marcel·lina, a qui nega l'alegria de la vida autojustificant-se en el bé d'ella quan, en realitat, ho fa per no perdre-la.

El títol de la narració és clarament simbòlic amb referència a totes aquestes qüestions. La paradoxa aparent del sintagma nominal que l'integra remet, d'una banda, a la trama estricta del text i, de l'altra, al plantejament del tema de l'amor en general. Marcel·lina, efectivament, viu en una mena de presó que li ha edificat el seu pare, però té la possibilitat d'escapar-se'n per una doble via: el casament amb Andreu i la rebel·lió individual. La primera opció se situa dins de les convencions socials i vitals defensades pel senyor Jordà malgrat que ja s'hi enfronta en les formes, mentre que la segona representa un trencament de la norma. Tal com es du a terme el desenvolupament argumental, l'aparició de Carme, fins i tot abans que Marcel·lina en tingui consciència, és el mecanisme que posa en marxa la revolta de la protagonista, desplegada en una neta

progrèssió ascendent i el desig de la qual s'havia manifestat anteriorment en la noia. L'abandonament de la llar paterna per anar-se'n amb la mare culmina (i neutralitza, rellevantment) aquest procés d'individualització, que comença amb petits detalls, com actuar de manera diferent de la que li ha marcat la severa educació rebuda, per bé que sense qüestionar les pautes de conducta socialment sancionades. La tarda que, acceptat el festeig per part del pare, Andreu va a berenar a casa d'ella, per exemple, la noia decideix lliurement com actuar; ara, la seva llibertat queda limitada a fer el mateix d'una altra manera i, en darrer terme, a substituir un home per un altre en la seva vida (el pare del passat, pel marit del futur):

La noia avui s'havia pres la llibertat d'ordenar les coses sense consultar-lo. Com si no n'hi hagués prou i massa, de la xocolata i el pa amb confitura! — Això ho endevinava, ella. I aquest era el seu primer acte de llibertat. Pressentia que avui començava a ésser ella mateixa, a deseixir-se de la tutela paternal. D'aquests dos homes, un era el passat que oblidaria, l'altre era un futur meravellós. (56)

La imatge de la presó oberta correspon a les constriccions que s'imposen sobre l'individu i a la seva possibilitat de no sotmetre-s'hi, que és una de les idees principals del text (la qual, sempre salvant totes les distàncies del cas, fa pensar en la tríada integrada per consciència, voluntat i acció de la literatura modernista). Com que el protagonisme del relat recau en un personatge femení, és inevitable relacionar-la amb la situació específica de la dona, a qui les circumstàncies marcaven un camí —el de l'acceptabilitat social— que exercia una pressió important, però que ja no era l'única alternativa. Encara que el preu d'això sigui el dolor, Carme pot escapar-se del jou d'un matrimoni sense amor i Marcel·lina pot ser feliç a pesar de les imposicions del pare. L'opció és a les seves mans, tot i que no resulta fàcil i queda circumscrita al model reformulat de la convenció: el matrimoni per amor.

En benefici d'una tesi concreta, com ja passava a *Eulàlia* (i a *Amor silenciosa*), la novel·la es desplega de tal manera que se n'esquerda la qualitat. El text es desplaça del rerefons d'uns referents i de l'espai de la narrativa psicològica a les esferes del fulletó i de la novel·la rosa per la via del maniqueisme excessiu en la construcció dels personatges. El despotisme de la suposada víctima i la bondat de la presumpta culpable no admeten ni la simbologia ni la complexitat dels conflictes interiors, perquè deriven en la inversió estricta d'una dicotomia —bons i dolents— molt més relacionada amb els gèneres de consum que amb cap altra modalitat. Com en altres narracions, l'exageració de les qualitats i dels defectes arriba a abastar la descripció física dels caràcters, d'un

grau hiperbòlic injustificable fins i tot des de la perspectiva de la focalització interna en Marcel·lina (de la visió subjectiva majoritàriament filtrada a través dels seus ulls):

[...] [E]l pare romangué immòbil i impacient. Se l'endevinava petit; era ossut, gras, la roba més pulcra semblava sospitosa damunt seu; duia grans bigotis caiguts, que se li mullaven tot sovint, i el cabell, tallat molt curt, a penes si li blanquejava als polsos. Per la mirada tèrbola i les pestanyes malaltes se l'endevinava d'una gran miopia: els seus gestos n'esdevenien encara més bruscos i matussers. (22)

[...] [V]a veure al seu davant, un poc girada de perfil, aquella dama d'ahir al vespre. Avui la trobà més bella encara. El guant gris cenyia unes mans afuades, el vestit de vellut negre embolcallava un cos esvelt, un poc corbat de lassitud. De sota el capell menut fugien uns rínxols molt rossos, jovenívols en contrast amb el rostre encara bell però marcit, semblava, pels sofriments. [...] Tenia un rostre amorós, infantívol: nas petit, ull blau, barba prominent arrodonida com una bella fruita. (47)

Marcel·lina és l'únic personatge que podria semblar que escapa una mica a aquesta esquematització. Tanmateix, resulta una protagonista enganyada pel pare, abandonada per la mare, enterrada en plena joventut, injustament tractada i privada de totes les bel·leses de la vida, amb la sola excepció de l'amor pur d'Andreu. L'obvi caire melodramàtic que pren la seva història resta profunditat a la revolta de la noia, que, d'altra banda, s'articula d'una manera massa simple per resultar versemblant. L'ànsia de recuperar Carme i la seva combinació amb el sofriment que el pare ha ocasionat eliminen la complexitat de la lluita interna, la lògica confusió o l'escissió emocional. A pesar que s'insinua inicialment, els sentiments de la joveneta aviat es redueixen a un odi per Jordà que l'aboca a la indiferència vers els seus motius i sofriments i a un amor irracional per la progenitora que descarta els possibles greuges i retrets.

Ens trobem, així, amb una simplificació similar (o superior) a la que afectava *Eulàlia*, on la veu narrativa en tercera persona practicava també una omnisciència excessivament explícita i provocava que el relat es desviés dels camins més moderns, en detriment de la força dramàtica i de l'aconseguida representació de la sensualitat. En la novel·la de 1928, el lirisme de l'estil i de les descripcions revertia, a més, en una dilatació narrativa que allargassava el text sense necessitat. Tots els capítols de la primera part que, després del parricidi, retardaven la fugida d'Emili i d'Eulàlia cap a Barcelona resulten feixucs i generen un excés gratuït, prescindible per exposar el conflicte de la protagonista; el mateix crim de Pere o la història d'Estrella remetien més, respectivament, a unes influències literàries —Víctor Català molt especialment— i a uns interessos ideològics que no pas a les exigències internes de la trama.

Els plans preconcebuts s'imposaven d'aquesta manera, tant a *Eulàlia* com a *Presó oberta*, a la dinàmica de les narracions; les desequilibraven considerablement en pro del sentit didàctic, de la defensa d'uns determinats valors amb fins educatius que els mecanismes concrets fan evident. Un defecte equivalent havia de constituir, per bé que amb variacions, la base fonamental dels problemes de les dues obres de 1930. Aquestes, no obstant això, feien un pas endavant en la complexitat dels conflictes plantejats i en la preeminència temàtica d'una qüestió molt més "moderna": la sexualitat femenina.

2.1.2. 1930. Les opcions vitals de la noia moderna (amor i cultura *versus* sexe i instint a *El camí reprès* i a *El perill*)

Amb motiu de la publicació d'*Eulàlia*, el gener de 1929 Farran i Mayoral havia escrit que Maria Teresa Vernet acabava d'enllestir una altra novel·la i que tenia redactada la tercera part d'una nova producció narrativa. Es tractava d'*El camí reprès* i d'*El perill*.⁶⁶ El 22 de maig, *La Veu de Catalunya* anunciava que Maria Teresa Vernet estava a punt de publicar *Tres narracions* i que feia els últims retocs al primer títol;⁶⁷ la novel·la i la versió definitiva de les també anomenades *Tres històries* (una altra nomenclatura que en va circular)⁶⁸ no sortien al carrer, tanmateix, fins a mitjan 1930, i ho farien molt seguides (l'una, poc abans de l'estiu, al juny, i l'altra, al juliol).⁶⁹

Al costat de les dades específiques que denoten els canvis culturals del tombant de 1928-1929, l'interessant és que dues obres de redacció pràcticament simultània

⁶⁶ V. J. F. i M. [J. Farran i Mayoral], art. cit. L'afirmació parteix del fet que *El camí reprès* és una novel·la i que «El perill», datat «Gener-març 1929», era l'únic relat —considerable *nouvelle*— dels tres que calia enllestir per al volum homònim, ja que «Desil·lusió» i «Dues germanes» eren anteriors (el primer, amb data «Octubre-novembre 1928» en el llibre, havia estat publicat a *La Revista* en l'exemplar de gener-juny de 1929; per a la cronologia del segon, v. nota 61).

⁶⁷ V. «Món femení. Noticiari», *LVC*, 22-V-1929 [matí].

⁶⁸ V. «Vida Literària. Autors, llibres, projectes», *LVC*, 2-XII-1929 [vespre], i «Vida Literària. Autors, llibres, projectes», *LVC*, 8-IV-1930 [vespre].

⁶⁹ Els motius del retard i de l'aparició gairebé simultània dels dos llibres, quan els anuncis es van succeir al llarg de 1929 i en els mesos inicials de 1930 (el primer dels articles citats en la nota anterior, per exemple, notificava l'edició d'*El perill* a Proa), són una incògnita. Tot i que no he trobat informacions justificatives concretes, es pot aventurar que les circumstàncies polítiques (la fi de la Dictadura i els seus efectes) i el funcionament intern de l'editorial (també afectat pel context) en devien ser els responsables principals. Hi podria haver intervingut, igualment, el fet que «El perill» era un text agosarat des del punt de vista temàtic —i, per tant, previsiblement polèmic—, per la qual cosa Proa podia haver preferit editar

plantegin un mateix tema de maneres prou diferents i alhora indestriables. *El camí reprès* entomava la línia argumental de *Maria Dolors*, d'*Amor silenciosa* i d'*Eulàlia*, però la reubicava en els nous espais des dels quals *El perill* — sobretot en el relat amb el mateix títol que contenia— havia de desenvolupar el plantejament del conte «Alliberament» i conduir-lo fins a un extrem insospitat (almenys en la narrativa catalana d'autora de l'època). La mateixa Maria Teresa Vernet va donar-hi continuïtat, en les dues novel·les següents, des d'una opció per la intertextualitat que, d'entrada, semblava prou ferma i decidida. L'autora encetava vies més valentes sense abandonar les velles, hi introduïa matisos i modificacions importants que responien a les demandes i als esforços de creació d'una novel·la moderna i s'enfrontava literàriament amb un tabú social i literari de pes —la sexualitat de la dona— sense recórrer al subterfugi del districte cinquè; una vegada més, val a dir que no pas fins a les últimes conseqüències.

El camí reprès tornava a ser una novel·la de temàtica sentimental protagonitzada per una noia que desplegava una determinada concepció de l'amor. El relat, situat a Barcelona, al Camp de Tarragona i a París, s'organitza en tres parts on s'expliquen la infantesa de Cecília Gibernat i la seva primera relació d'adolescent amb Manuel, una promesa musical. El trencament amb el noi, provocat pel descobriment teòric de la sexualitat, aboca la protagonista a una existència buida que només es resol, temporalment, amb una altra relació anys més tard. Quan Màrius, l'home amb qui esperava casar-se, es treu la careta de formalitat amb què l'havia enganyada, es mostra amb tota la seva brutalitat sensual i intenta violar-la, Cecília sofreix un desengany dramàtic. Resignada a la solitud, el retrobament posterior amb Manuel acaba amb la represa de l'amor adolescent i amb la intuïció de la felicitat futura.

El sumari permet preveure la fàcil identificació dels vectors recurrents en la producció vernetiana, que es materialitzaven també mitjançant procediments familiars: la caracterització de Cecília com a personatge educat i refinat, extremadament sensible i en lluita interna constant a causa d'un temperament tan espiritual com sensual; la contraposició de la seva figura a la de Balbina (la companya d'estudis que li descobreix la realitat del sexe); la construcció d'una determinada imatge de l'amor ideal —l'amor pur sinònim de pau i serenitat— en qualitat de contrapunt de l'amor-passió (explícitament rebutjat en la novel·la); l'èmfasi, per bé que lateral, en la importància de

l'obra homònima immediatament després d'*El camí reprès*, i en període de vacances, per neutralitzar una mica els probables atacs de la crítica més conservadora.

la maternitat per a la dona (fins i tot sense ser biològica); la visió positiva d'uns determinats trets en els personatges masculins; la presència de la música i el seu significat metafòric; el simbolisme de les estacions —la identificació de la primavera amb el desvetllament dels sentits—, o una certa distribució espacial (la vida a Barcelona, l'estiueig a la costa tarragonina i el viatge a París). Més enllà de la concreció particular de cada aspecte, la novetat es trobava en el complement simultani que introduïen dos components: d'una banda, la representació d'un ambient individualitzat de relació juvenil, d'uns nous models de comportament en els nois i en les noies i d'una vida social ciutadana; de l'altra, la inclusió d'elements puntuals que ampliaven una mica més l'univers narratiu de l'escriptora.

En una obertura de filiació vuitcentista similar a la d'*Amor silenciosa*, la història comença amb els precedents immediats de Cecília (el matrimoni tardà dels seus pares, Matilde i Vicenç) i amb el naixement de la nena. La configuració inicial de la protagonista en els anys d'infantesa és, ja, altament significativa. Després d'un període de malaltia continuada, Cecília es recupera i sofreix un canvi radical: un capteniment ploraner, dependent i malaltís es transforma en una actitud mofeta i en una curiositat permanent que la du a devorar llibres. Des del punt de vista físic, la seva caracterització remet a un tipus ben conegut:

[...] La nena havia crescut molt. Tenia els mateixos ulls de sa mare, més clars i dolços. El cabell era més fosc, talment d'aram. Els seus trets havien pres una vaga expressió romàntica, i els cabells esbulladissos, crespats, magnífics, feien desitjar clars de lluna que en teixissin un halo de boirina al front alt, i els ulls humits, de princesa d'ensomni. (10)

El naixement de Jordi, el germà, quan ella té vuit anys i la posterior mort de la mare marquen un altre punt d'inflexió en la vida de la noia. L'amor fraternal i el canvi d'orientació educativa acabaran de convertir-la en una adolescent feliç i apassionada. L'oncle Maurici, padrí del nen, i la seva dona, «amb tota l'amor del seu cor adolorit» (17) pel fet de no tenir fills,⁷⁰ passen a intervenir directament en la seva vida. En lloc d'anar a l'institut, com el seu pare voldria, Cecília comença estudis de música a l'Escola Municipal perquè l'oncle imposa una particular visió (impagable i molt de l'època) de l'educació més adequada per a les dones:

⁷⁰ Aquí s'insinua la importància de la maternitat per a la dona, que, si es veu afectada per l'esterilitat, pot viure-la mitjançant l'adopció (un dels temes clau, per esmentar un dels casos més remarcables i que caldrà comentar, a *Teresa*, de Carme Montoriol). La tia de Cecília aboca tot l'afecte maternal, mutilat, en els dos nebots; desenvolupa, així, la funció que la infertilitat del seu matrimoni li havia negat.

— La gran ja podria entrar a l'Institut...— insinuava ell.

— Per *tenir* una carrera, per tancar-se una pila d'anys entre llibres, oi? De què li servirà encomanar-se quatre idees absurdes, bufar-se de vanitats i acabar avorrint el matrimoni com una cosa vulgaríssima? Més val deixar-la un temps a casa; si vol estudiar música, bé; però sobretot hem d'educar-la físicament. I quan sigui ben feta me la'n duc a veure món. Un parell d'anys viatjant i després la casem. (18-19; la cursiva és a l'original)

L'entrada a l'Escola accentua la quietud espiritual de la noia, «només agitada en el fons per una àvida curiositat intel·lectual» (20). Als disset anys, Cecília s'ha convertit en una bellesa i és feliç, fins que l'arribada de Balbina al centre trenca la seva pau. L'antipatia recíproca que senten immediatament esdevé la lògica concreció argumental de l'oposició entre la puresa espiritual i la sensualitat descarnada que representen. El text en resulta del tot explícit:

L'ambient de classe va espessir-se. Fins llavors, el grup de les més espigades mantenia un cert caliu espiritual: s'hi discutia música i literatura i s'hi menyspreaven —no sense un puntet d'enveja— les preocupacions amoroses de les d'últim curs. Vinguda la Balbina, un baf de sensualitat encengué aquelles adolescències.

La Cecília, ofesa per les converses que no comprenia però que endevinava grolleres, es separà. Pretextava molta feina a casa, no compareixia fins a l'hora justa de classe, i se n'anava de seguida, pel carrer de la Princesa, de cara al ponent, ben sola i pura.

S'exaltava volgudament amb el record de meravelloses harmonies i rebutjava l'obsessió d'aquells mots repugnants. (22)

Aquest fragment, procedent del final del capítol VI, tanca l'espai que correspon al plantejament de la trama, en què ja hi ha continguts tots els elements necessaris per al posterior desenvolupament. En disset pàgines i mitja, concentrades en sis subdivisions cap de les quals no supera una extensió de tres fulls, es resolen sintèticament els fonaments de la història i de l'artifici narratiu. A partir del VII, on comença el festeig de Cecília i Manuel —i que, per tant, introdueix la relació amorosa—, els capítols s'allarguen alhora que es dilaten qualitativament. Fins al darrer paràgraf de l'XI, s'escolen tan sols els mesos que van de Nadal a octubre; en les set línies que precedeixen el XII i en aquest, després de la ruptura, el ritme temporal s'accelera de nou (en sis pàgines i escaig es condensen quatre anys). D'aquesta manera, la secció inicial de la novel·la s'estructura en dues subdivisions externament no marcades i caracteritzades per la inversió de la importància dels components *espai narratiu / temps*, cosa que assenyala la rellevància del festeig en el relat.

L'amor de Cecília i de Manuel és rellevant perquè és ideal. La seva interrupció i l'experiència de la protagonista amb Màrius s'expliquen només, tal com s'organitza la

narració, com una estratègia per subratllar la positivitats de la relació inicial. Cecília s'allunya de l'estimat per rebuig del sexe i en nom de la puresa, però acaba admetent la complementarietat de la sensualitat i de l'espiritualitat en el seu tarannà i en la vida; Màrius, símbol de la materialitat estricta, li farà veure l'error del judici aplicat anteriorment amb uns paràmetres equivocats: «Recordava l'amor tranquil amb què estimà Manuel, i aquesta passió travessada de dubtes l'espantava» (151). Solament així serà capaç de valorar la noblesa i el capteniment del primer xicot, tant en la maduresa com en l'adolescència. En realitat, el seu amor de jove ja contenia el que busca d'adulta:

La noia pensava en el Manuel. Com eren feliços! Tot el món —el dels esperits com el dels cossos— era bell, harmoniós, pur. Ells dos, quan estaven junts, posseïen la Joia, tota la joia; i la Força. La seva vida no fóra egoísticament closa: la llum dels seus esperits, feta música, envoltaria les gents, els faria creure en el Bé: la Veritat i la Bellesa unides. (47)

L'obsessió per la puresa és, significativament des del punt de vista ideològic, una de les constants en la producció novel·lística de Maria Teresa Vernet. Per això les heroïnes de l'autora, esqueixades entre la sensualitat i l'afany de mantenir-se netes, entre el que exigeixen l'emoció i el cos i el que manen la raó i l'intel·lecte, solen renunciar a l'amor, si no és que aquest és perfecte i complet. Renuncien a l'amor passió, carnal, quan el desitgen per damunt de qualsevol altra cosa; només si va acompanyat, tanmateix, de l'espiritualitat imprescindible. L'arrel del seu conflicte es troba, fonamentalment, en l'acceptació problemàtica de la pròpia sexualitat (en la negació de la seva realitat estricta) i en el dolor per l'esclavatge material que els suposa; en darrer terme, en una concepció romàntica, en sentit ampli, de les relacions amoroses.

Aquesta concepció topa de front amb el descobriment primerenc de les diverses dimensions de la subjectivitat individual en la mesura que, si teòricament tenia ben poca cosa a veure amb la realitat del segle XX i amb la nova condició femenina, era la coartada perfecta de la moral tradicional i de les convencions socials, imbricades en un llast educacional ben concret. En aquest sentit, resulten molt il·luminadores les visions de la feminista i de la noia moderna que desplega *El camí reprès*, respectivament representades per un personatge que només hi surt *in absentia*, Sofia, i per Helena, amiga de Cecília i parella de Jordi.

Sofia, una de les dones del món de Màrius, és «una grega rossa, [...] una donassa esplèndida ja madura, que vivia d'expedients, es feia passar per periodista i exhibia unes sumptuositats de botiguera enriquida. Feia del feminisme el seu motiu de viure, i tothom

li coneixia la flaca per l'altre sexe. Al Màrius, li era repugnant com llàntia de sèu: i sempre se la trobava» (86). La construcció de l'ens ficcional, clarament negativa, arriba a uns extrems que, de tan exagerats, ratllen la caricatura quan l'home la compara mentalment amb Cecília:

[...] I ell va dir-li que el blanc no li esqueia —massa angelical vora els ulls apassionats— i recordava la cabellera, quasi tan bella com la de Sofia; sinó que la de Sofia voltava un rostre moll, greixós, vermell de bestialitat; i la Cecília era, n'estava segur, una dona equilibrada: ni maniàtica d'emancipació ni ploranera, enrojoladissa com una solterona beata. (119)

Mitjançant aquesta caracterització (en una mecànica paral·lela a la de *Presó oberta* respecte del fanatisme religiós poc assentat en una fe veritable i profunda), el feminisme s'identifica, bàsicament, amb una justificació de la sensualitat desfermada: amb l'excusa de la llibertat femenina, les dones que se'n declaren partidàries es dediquen a satisfer els seus instints més baixos. El blasme, evident, s'instal·la en la circumstància que no es tracti d'una convicció política ferma i practicada amb honestetat, sinó d'hipocresia i de falsedat interessades.

Helena, la noia moderna, és tota una altra cosa. Tot i que d'entrada no li té gaire simpatia, Cecília acaba apreciand-ne la franquesa i la bondat i la converteix en la seva confident; perquè sota una aparença despreocupada i frívola s'amaguen el goig de viure i la feminitat més tradicional, la qual es manifesta en l'antipatia d'Helena per Màrius i en la transformació del personatge quan pren consciència del seu amor per Jordi. L'enamorament, en efecte, la gira com un guant: abandona els jocs i les rialles i se centra en els seus sentiments i en l'atenció constant vers l'estimat. Amb relació a la presència de la veu narrativa en tercera persona i al paper que exerceix en la novel·la, no es pot passar per alt que, malgrat la percepció que en té inicialment la protagonista, la descripció del personatge és molt positiva des del principi:

L'Helena complia disset anys aquell istiu. Era menuda, bruna, bellugadissa. Tenia un rostre agut, amb els ulls molt negres un poc oblics, el cabell crespat, el llavi fi, la barba i el nas alçats en un gest mofeta: i un clot a cada galta que endolcía l'expressió cruel de la seva rialla.

La Cecília li trobava tots els defectes d'una noia moderna. Primerament, estudiava medicina; duia el cabell curt: com un noi; amb les orelles fines sense arracades i una cresta indomable a la coroneta. Després, vestia abric de pells a l'hivern, tenia tres o quatre mantells de seda, vestits de colors cridaners, joies i randes; manicura, carmí als llavis i pols ocre. I, petita com era, alçava la veu i reia, s'entusiasmava per qualsevol futesa, feia barallar les germanes Brugués, les revolucionava totes i ella s'ho mirava serena, com si es considerés superior i les batusses li fessin gràcia.

En canvi el Jordi la veia amb ulls molt diferents; per a ell, l'Helena era una noieta deliciosa. El cabell curt, els fards i els vestits vermells, li esqueien a meravella; era criatura en moltes coses, en d'altres ja una dona ferma i dolça; i la seva serena intel·ligència, no tan profunda com la de Cecília, sabia imposar-se més i reprimir tot sentimentalisme. (74-75; la cursiva és a l'original)

Ni el feminisme ni la modernitat, segons la seva literaturització en el marc de la trama, no representen una solució al problema amorós tal com es planteja a la dona contemporània. A causa de la rèmora de base cristiana i patriarcal —del sistema de valors interioritzat i dominant durant segles, que, justament, proposa el símbol de la virginitat i de la maternitat (la Mare de Déu), en el filtratge de la ideologia burgesa, com a model femení—, la impossibilitat de compatibilitzar puresa i sexualitat aboca les heroïnes de Vernet a una lluita que només troba sortida en unes convencions lleugerament matisades o en el sacrifici: el matrimoni amb un ésser espiritualment afí (no pas el matrimoni per interès) o la renúncia. Cecília, que en primer lloc tria la segona alternativa, tindrà finalment la possibilitat de casar-se i ser feliç tot assolint l'amor ideal amb Manuel. Isabel, la protagonista d'«El perill», es decidirà, després de molts dubtes, per la solitud. La diferència entre elles ve parcialment donada per la naturalesa de l'amor que se'ls ofereix en qualitat de perspectiva de futur, però sobretot, també, i aquí rau la trampa ideològica, pel fet d'haver sabut o no resistir la temptació de la carn, per haver-se conservat o no físicament intactes.

Cecília, després de trencar amb Manuel, es refugia en la poesia, en la música —de manera metafòrica, «en la serenor de Bach» (63-64)— i en un misticisme individual que, lluny de satisfer-la, constitueix un pedaç i la converteix en una persona irritable i amargada. La insistència de la família perquè surti i, en especial, l'aparició de Màrius, li fan veure allò que cerca realment: «Ella comprenia que el seu cor volia besades d'home, que ja no l'espantava la passió» (107). Conscientment, fa ús de la seva bellesa i desplega tot el seu potencial seductor per atreure l'home; sense cedir mai, però, al desig masculí. Aquesta resistència culmina en l'escena dramàtica en què ell, cansat de la comèdia i decidit a posseir-la, la du enganyada a casa seva, la tanca amb clau i li descobreix l'únic objectiu que el mou. La noia el fereix amb unes tisores, fuig i se sumeix en un deliri després del qual s'adona de la seva culpabilitat: «Havia volgut cercar marit i *si es descuida es perdia*: li estava bé l'experiència» (195; la cursiva és meua). Pura encara, doncs, pot reprendre el camí de l'amor veritable —i d'aquí el títol del llibre— perquè assumeix la seva sensualitat sense deixar que la domini. Després de retrobar Manuel a París, torna a Barcelona segura de la via que ha emprès; quan ell li

escriu per confessar-li que l'estima i demanar-li si l'accepta per espòs, els termes de la relació queden perfectament establerts:

“Digueu-me: no creieu en l'amor-passió, no és veritat? Això em dóna garantia que sereu reflexivament egoista en respondre'm. Penseu només en vós. A mi deixeu-me. Us oferc el que pugui donar-vos: ho accepteu o no?
[...] “Bon amic: En l'amor-passió no hi crec...ara. (269)

Manuel i Màrius són, en aquest mateix sentit, l'anvers i el revers d'una sola medalla. Artistes tots dos, el primer ha estudiat i lluitat pel seu art i ha aconseguit esdevenir un concertista famós, mentre que el segon viu de les rendes familiars i es dedica a l'escultura només a estones, concentrat com està en les aventures amoroses. Noble, espiritual, respectuós i sincer, Manuel (un clar precedent del Raimond de *Final i preludi*) es contraposa a Màrius, paradigma de la indignitat, de la luxúria i de la mentida. El contrapunt és tan obvi i simplificat que converteix els dos personatges, més que en caràcters, en tipus. Tot i partir d'un cert realisme, la seva construcció cau en el maniqueisme mancat de versemblança que ja patien les novel·les anteriors.

El problema també afecta les figures femenines, encara que menys radicalment. Cecília, amb totes les seves contradiccions, és un ens ficcional considerablement complex, en la línia d'Eulàlia; no ho són, en canvi, Balbina, Sofia o fins i tot Helena, més construïdes a partir d'un esquema estereotipat que no pas desenvolupades dins la narració. És clar que l'eix central d'aquesta és Cecília, en qui recau majorment la focalització; tanmateix, el narrador en tercera persona es continua permetent unes llicències excessives d'omnisciència. N'és un exemple la reflexió incorporada a propòsit de l'amor de la protagonista per Màrius: «no veia que aquest amor no era sincer, que ella volia canviar l'home no per al bé d'ell sinó per a la pròpia tranquil·litat» (152).

Una vegada més, així, el relat perd qualitats com a novel·la psicològica. Si bé és cert que en el decantament cap a aquest model es dilueix la poieticitat en benefici de les línies d'acció (sense que el lirisme, un suport important del psicologisme en moltes novel·les coetànies, en desaparegui completament), l'obra acaba situant-se en un espai genèric imprecís, defectuós per insuficientment integrador dels diversos elements que posa en joc, en bona part pel didactisme que hi impera. La força i el dramatisme de l'escena de l'enfrontament entre Màrius i Cecília, un episodi especialment rellevant, són destorbats, per exemple, pels fragments lírics superflus i per les digressions

explicatives. El llibre queda internament descompensat, d'aquesta manera, per una barreja poc travada. Tot i tenir una estructura narrativa rígida, que aparentment respon a les necessitats del desenvolupament del relat, continua imposant-s'hi la defensa d'una determinada tesi, que, moralitzant com és, deriva en l'aproximació al gènere rosa.⁷¹

Des d'aquest punt de vista, la divergència entre la intenció inicial de Vernet i el resultat final de la novel·la esdevé significativa. L'escriptora pretenia «fer que la protagonista es desil·lusionés de la vida, i es fes monja; i ja ho veieu, al capdavant, se m'ha casat».⁷² Òbviament, seria una ingenuïtat creure en la pèrdua del control argumental per part de l'autora. En realitat, la refracció de la concepció original resulta molt suggeridora, ja que no deixa d'inscriure's en el manteniment de les pautes socials tradicionals. Calia bastir un procés narratiu que justificués l'entrada de la protagonista en un convent després del brutal desengany amb Màrius; un cop articulada la personalitat de Cecília i definit aquest procés —en els viaranyes del qual és on pesa excessivament la ideologia—, la solució hauria resultat inversemblant, inadequada. La “insubordinació” del personatge a què es va referir la seva creadora s'ha d'entendre en una línia que denota el conservadorisme de fons del relat. Perquè, realment, hi hauria hagut tanta diferència entre les dues possibilitats? Si la resolució del conflicte de les heroïnes vernetianes era únicament possible en un marc de base cristiana i patriarcal, casar-se amb un home de la qualitat de Manuel o casar-se amb Déu constituïen, en el fons, dues opcions prou pròximes. Des de la perspectiva de la modernitat, no obstant això, la primera es presentava com a més convincent, encara que no necessàriament satisfactòria. L'alternativa real, la rebel·lió autèntica, seria no casar-se: ni amb un mortal ni amb la divinitat. Aquesta fou la via que es va descloure, temàticament, en la primera i en la segona de les tres narracions d'*El perill*.

«El perill», ambientada a Barcelona (i també, molt més parcialment, al Camp de Tarragona), s'estructura en setze capítols que relaten la història de la “caiguda” d'Isabel Domènec a causa del domini dels instints —momentani però fatal— sobre la seva

⁷¹ Una explicació possible del perquè d'aquest problema ve suggerida per uns mots de la mateixa Maria Teresa Vernet. En explicar com s'originava en ella la idea d'una novel·la i com la desenvolupava posteriorment, l'autora va dir que «un moment dramàtic» era el seu punt de partida per a l'articulació de l'argument i la construcció dels personatges (v. Modest Sabaté, art. cit.). En el cas d'*El camí reprès*, sembla clar que aquest nucli és l'escena en què Màrius intenta posseir Cecília, la qual constituïria la gènesi i l'epicentre de la narració i, de fet, no és sinó el clímax literari (portat a l'extrem de la violència i la brutalitat) que fonamenta la idea de fons del relat: el rebuig de l'amor-passió pel dolor i la humiliació que pot arribar a suposar.

⁷² *Ibid.* La desil·lusió és justament, com es veurà, el tema de la narració d'*El perill* que du aquest títol.

personalitat racional. La protagonista, estudianta de la carrera de Filosofia, es deixa festejar per Claudi Valls, un company de classe, encara que li troba a faltar «una ben pura intel·ligència» (11). La sensualitat l'aboca a una relació que comença a trontollar quan el noi planteja un projecte de futur centrat en el matrimoni, en el qual els estudis queden al marge. En rebutjar-lo ella, es produeix la ruptura. Després d'uns dies de sofriment per separat, el xicot va a trobar-la a la pensió disposat a cedir en tot i, en la reconciliació, esclata la passió continguda. El sentiment de culpa i la vergonya posteriors d'Isabel faciliten, en uns primers instants, l'acceptació de la proposta de Claudi d'avançar el casament. No obstant això, la noia s'adona que el seu amor per ell no és altra cosa que desig i se n'allunya cada vegada més. Enyorant l'antiga serenitat per contrast amb el que sent com la tirania del noi, augmenta la seva ànsia d'«alliberar-se'n» (l'ús del mot en el text és així d'específic, cosa que remet al conte homònim de 1926). Quan es decideix a tornar a la universitat, experimenta novament l'alegria de la vida estudiantil i, progressivament, creix la idea de deixar el promès, el qual cada vegada li repugna més malgrat el que ha passat —o precisament per això—. Una conversa a propòsit de l'estiu, en què Isabel li demana temps, acaba amb l'enfrontament dels dos i l'explicitació, per part de la noia, de la impossibilitat de casar-se amb ell ja que no l'estima. La discussió violenta provoca una nova ruptura que dona pau a la protagonista, fins que s'assabenta de l'intent de suïcidi de Claudi. Els esforços per fer-se enrere i convèncer-lo de tornar a estar junts topen amb la negativa rotunda del xicot, que marxa sense dir-li res. Enfonsada, Isabel recorre als seus pares i es recupera del trasbals durant l'estiu, al poble. A la tardor, en tornar a la universitat, li diuen que Claudi ha marxat a Itàlia; ella, lluny de sentir-ho, es referma en la seva opció:

I tot caminant al sol, pensava que algun dia l'oblit li faria acceptar les joies del món exterior; per ara, només tancada en una austera quietud estudianta podia creure un poc allunyat el record de la puresa perduda.

Comprengué que la prova l'havia enfortida en el seu amor a l'esperit; que, en les passions i les angoixes, ja sempre li quedaria un reconet pur que res no podria sollar. Arribaria a admetre les forces alienes a l'esperit, però es mantindria sempre en actitud de serena revolta, d'erecta dominació. Tingué uns moments d'orgull: havia sabut evitar el perill, havia estat cruel, però havia fugit de l'amor que era obstacle a la seva ruta. Més ferma que mai, ara la seguiria: tot el món era seu! (127)

La construcció dels dos personatges s'enfoca, des del principi, cap a la contraposició de l'emotivitat i de la intel·ligència, val a dir que, gens gratuïtament, en els termes inversos a la identificació genèrica tradicional. Claudi és sentimental, impulsiu, un enamorat de Rousseau, apassionat; Isabel és racional, equilibrada, devota

de Spinoza i de Voltaire, freda —però només aparentment—. El desig, de fet, uneix durant un temps aquests dos éssers amb prioritats i objectius vitals diametralment oposats. Així s'explicita mitjançant uns mots d'Isabel en els inicis de la relació:

- Vós viviu pels sentiments, jo no puc; arreconeu la Intel·ligència per inútil, quan ella em fa viure; sou un impulsiu i jo...
- Però m'estimeu!
- No ho sé! No sé pensar-hi, les idees em fugen... Solament que...
Va cobrir-se els ulls amb les mans.
- Sí, doncs, sí?
Va abraçar-la.
- No ho vull. Deixeu-me.
Encara li tenia les mans preses.
- Doncs m'estimes!
- No ho sé.
- Què hi fa, si ho sents! Em fas feliç! Isabel meva.
- Jo no sóc feliç. "Aquesta roentor, el desig tèrbol, això que no entenc, Déu meu!"
- Per què no?
- Massa joia em fa sofrir. I jo no puc estar serena, perquè tot em sembla irreal, se me'n duu una força desconeguda i tinc por. (22-23)

La tragèdia, que d'això es tracta per la manera com es formula en el text, es produeix en la conjunció de contraris, la qual tematitza una vegada més l'eterna lluita entre la carn i l'esperit, presentats com a irreconciliables tot i la intuïció de la seva possible harmonització en un amor ideal; perquè Isabel «pressentia al món un amor que no era sols desig» (89). La passió és baixa i vulgar, vil i embrutidora, i la protagonista acaba per rebutjar-la: ha caigut, sí, però es nega a viure per sempre més en el llot de la sensualitat estricta; «la seva serenor racial, la noblesa profunda que hi havia en ella» (89), li donen la força necessària per refusar un destí que sembla ineludible —un matrimoni sense amor autèntic que redimeixi el seu pecat, almenys externament, a través del sacrifici individual—. L'opció no resulta senzilla a causa de l'educació catòlica de la protagonista i dels prejudicis socials relatius a la condició femenina (en el cas de Claudi no es planteja cap conflicte, perquè per als homes l'activitat sexual no només és lícita, sinó socialment sancionada com a natural, necessària i inevitable); malgrat tot, és representada com a molt més digna.

A pesar de les diferències argumentals i de tractament del tema de la passió amorosa, «El perill» i *El camí reprès* no són dues narracions tan diferents. «Desil·lusió», la segona de les històries contingudes en el volum de tres relats, també hi presenta un punt de contacte molt clar. El text explica la relació d'Anna Francesca amb Joaquim, un músic que just comença la seva carrera. Quan la protagonista, tot i haver-

se enfrontat amb la família per festejar amb el xicot, copsa la seva autèntica personalitat —amargada, turmentada, morbosa, maligna, suspicax i ressentida—, veu que no el pot estimar i decideix trencar-hi perquè no respon al seu ideal: «Quedava la desil·lusió: ella l'havia cregut un home nodrit de serens ideals, i era un covard davant la vida. El menyspreu a l'acció només era enveja d'impotent. Avui, sempre, l'home li fóra secretament antipàtic» (177). Encara que la ruptura implica dubtes i dolor, la renúncia és preferible a l'autoimmolació d'unir-se a algú amb qui no existeix la comunió espiritual de l'amor veritable, sinó una passió embrutidora de la sensibilitat. Per això Anna Francesca, tot i el sofriment, aconsegueix retrobar la serenitat:

A la primavera, la noia es calmà. El seu temperament optimista renaixia. Esperava en l'oblit. No odiava l'home, el menyspreava. Ella que vivia en adoració i en acció contínues, que estimava i creia en les coses belles i pures, i en la bondat de la vida, com hauria pogut encadenar-se a una ànima gelada?

Si li venia pietat de recordar el seu rostre pàl·lid, es deia que era una amor falsa, tèrbola, aquella. Els aires tempestejats i dolorosos d'aquella testa, s'adeien tant a un nom d'artista, a una visió exaltada i falsa de les realitats! Com si la cabellera desordenada i els ulls macerats signifiquessin res! La noia, quan pogué riure d'això, va veure's salvada. (178)

A banda dels paral·lels temàtics, importants, que es donen entre aquests tres textos, s'hi recrea, en graus diversos, un ambient que no havia aparegut fins ara en l'obra vernetiana (el qual reapareixeria relativament a *Final i preludi* i, amb molta més força, en la novel·la guanyadora del Crexells): el de les relacions juvenils de companyonia. La literaturització de la vida social d'una nova joventut, la del segle XX, passa per la representació ficcional de les pràctiques esportives (el tennis molt especialment) i de les activitats conjuntes (anades a la platja, trobades, etc.) i, sobretot, per la construcció d'uns personatges femenins amb un referent real *in crescendo*: les noies amb estudis de grau superior, amb una cultura sòlida i amb una independència personal considerable, per a les quals un bon casament ja no era l'únic objectiu.

L'element cultural, l'educació, és allò que permet plantejar una alternativa vital, des de la literatura vernetiana, al carreró sense sortida del matrimoni tal com s'havia concebut tradicionalment. Aquesta possibilitat presenta les dues vies potencials simbolitzades per Cecília i Isabel: la unió legal en qualitat de punt d'arribada de la comunió espiritual amb la parella i la professió com a camí d'independència i substitutiu de la passió amorosa. La primera és, clarament, la preferible; la segona, més que res, apunta vers la sortida exclusiva de les qui, tot i no sotmetre's a un contracte matrimonial per salvar-se del pecat de la carn, queden estigmatitzades quant a dones

impures. I és que al darrere d'aquestes solucions narratives hi havia la modernitat conservadora característica de l'època i, com a manifestació específica d'aquesta, la ideologia i els plantejaments particulars de la Maria Teresa Vernet dona i escriptora.

2.1.3. Les bases conceptuals i contextuals de les obres de l'autora

La conferència que Vernet va fer al CFEB a finals de 1931, titulada «L'egoisme i les dones», il·lumina les concepcions de fons de les seves obres. L'autora hi exposava la convicció que la dona, en general, patia d'un egoisme superior al de l'home a causa d'una miopia espiritual fruit de la manca secular de cultura, la qual l'abocava a una preocupació gairebé aïllada per «l'amor sentimental —que sempre té una base molt forta de sensualisme— o l'amor frívol tenyit de poesia: mai l'amor complet, amistat i comprensió d'intel·ligències tant com desig apassionat»; segons ella, la cultura, «atorgadora de noblesa veritable», era la solució al problema, perquè «no deixa que les bones qualitats de l'individu siguin ofegades per egoismes i incomprensions. La cultura, ordenant les valors, posa al cim més alt les de l'esperit».⁷³

En conseqüència (sempre seguint el fil de la seva argumentació), la formació cultural esdevenia una urgència per a la dona catalana, que podria desfer-se del sentimentalisme com a base vital i substituir-lo per l'afany de perfeccionament a partir de l'amor a la bellesa i a l'espiritualitat. Per això era necessari «prendre la noia jove, infant, i educar-la bé»;⁷⁴ i calia fer-ho s'hagués de casar o no, perquè el problema no afectava només les solteres, sinó també les casades —encara més egoistes ja que, aconseguida una família, donaven sortida a la seva autèntica personalitat, centrada en la voluntat de domini i de possessió del marit i dels fills si no tenien cultura—: «Només una dona intel·ligent i cultivada pot comprendre el tarannà de l'espòs, i respectar-li la personalitat, i compenetrar-se amb els seus ideals. Una dona intel·ligent i no cultivada

⁷³ «Cicle de conferències d'Orientació Social Femenina. L'egoisme i les dones. Conferència de Maria Teresa Vernet», *PCFEB*, n. 19 (desembre 1931) [5].

⁷⁴ «L'egoisme i les dones. Conferència de Maria Teresa Vernet (Continuació)», *PCFEB*, n. 20 (gener 1932) [6].

veurà d'instint la ruta a seguir, però massa voltes se n'anirà pels marges. I si és dominadora recaurà en el vici de l'egoisme».⁷⁵

Segons Vernet, qui patia realment en aquest segon cas eren els fills, a qui les dones educaven en el seu mateix egoisme en lloc d'encaminar-los cap a la bondat. Quan es tractava de noies, la mare els buscava un marit que, si podia ser, fos «ric, pràctic, i no gaire intel·ligent per a ésser fàcil de dominar», un model «preferit a l'home culte i intel·ligent, d'altres aspiracions artístiques i ideològiques».⁷⁶ Ofegant-los la noblesa amb l'interès material, aquesta mena de dona cometia un «*assassinat* espiritual» (en cursiva a l'original). La solució, naturalment, continuava sent la mateixa: «Cal, doncs, que ens esforcem a posar les noies en relació amb elles i amb el món. Cultura de cos i d'esperit —la noble disciplina dels esports i l'alta noblesa dels estudis ben fets— les salvarà d'impureses en aquest contacte». La meta era ben definida: «una orientació general, un ordre per a les idees diverses, una amor desinteressada de la Beutat i del Bé».

La comprensió de la cultura com a fornidora d'uns sòlids fonaments vitals prenia cos, també, en el principi que una inclinació professional proporcionava l'energia necessària per salvar els esculls de l'egoisme i assolir una existència plena fora del matrimoni: «Hi haurà alguns casos de vocacions determinades i fortes: cantatriu, actriu, escriptora, estudiosa, metgessa o advocada: està bé, aquestes ja tenen una base ferma que no les deixarà caure en miserables isolaments».⁷⁷

Els personatges, els conflictes i les resolucions de les obres de l'escriptora s'entenen perfectament sobre el rerefons d'aquests plantejaments. En la conferència al CFEB, Maria Teresa Vernet va esbossar el que per a ella era el principal problema femení i va defensar una solució que «comprenia [...] el seu compromís implícit».⁷⁸ Des del centre, com a lletraferida que era, va potenciar una formació que passava, sobretot, pel consum cultural, pel «bon» consum cultural des del rebuig explícit de la novel·la rosa. També, però, per la producció; per exemple, a través del foment del «delit d'escriure —d'escriure *bé*— en les dones d'una cultura mitjana, que són moltes a casa

⁷⁵ «L'egoisme i les dones. Conferència de Maria Teresa Vernet (Continuació)», *PCFEB*, n. 21 (febrer 1932) [6].

⁷⁶ *Ibid.* [7]; les citacions següents també hi pertanyen.

⁷⁷ «Cicle de conferències d'Orientació Social Femenina. L'egoisme i les dones. Conferència de Maria Teresa Vernet», art. cit. [5]. L'autora, doncs, «exposava les limitacions i la petitesa espirituals de la dona, en comparació amb l'home, a causa de la seva manca de formació», però «no postulava una subversió del sistema social (no s'oposava a l'ordre establert ni al model tradicional de la feminitat)» (Real 1998a: 84).

⁷⁸ *Ibid.*; v. *ibid.*: 83-100 per a una comprensió més àmplia i contextualitzada de la qüestió.

nostra». ⁷⁹ Amb motiu dels resultats del Segon Concurs Literari de l'entitat, Vernet va perfilar exactament els dos pilars sustentadors d'aquest canal, els quals exposen la interacció entre l'escriptura i la lectura i remetent a les concepcions literarioculturals de l'autora:

[...] [V]oldria dir-vos quatre paraules [...].

La primera cosa a remarcar és: gairebé totes les concursants no saben prou d'ortografia ni sintaxi. I ara, no voldria que això fos motiu de descoratjament; molts d'homes —i escriptors— es troben en el mateix cas. I és precisament per evitar-ho que s'organitzen arreu tants cursets de català. [...] Cal, abans de posar-se a escriure, saber-ne bé. Qui domina bé l'instrument fa millor les coses; això és una cosa ja oblidada de tant sabuda.

Un altre fet: la influència de la novel·la blanca, sentimental i estúpida, sobre els treballs rebuts al Concurs. Hi ha treballs que són bonics per la idea, que revelen agudeses i observació; però el sentimentalisme fora de to i els diminutius en abundància els espantllen lamentablement.

En general, aquestes escriptores ens han demostrat una bella vocació, a voltes unes belles aptituds que encara no han pogut desenvolupar i afirmar a causa de la poca coneixença de la llengua i, —sobre tot— de la mala orientació que han pres en llurs lectures. Cal que no us descoratgeu, amigues, i que seguiu treballant de ferm; una cultura més seriosa i un apartament absolut de la literatura dita «per a donzelles» us ajudaran a arribar al fi desitjat: a poder-nos dir el vostre pensament en una llengua clara i bella. ⁸⁰

En fer novel·la, Vernet havia partit (i havia de continuar partint) de les premisses subjacents en aquesta valoració: el domini gramatical i el refús del deixatament sentimental. La correcció i la contenció són dos trets atribuïbles a tota la seva producció, per bé que els resultats no sempre van viabilitzar l'allunyament absolut de la literatura «per a donzelles». Aquesta circumstància, al marge de les seves possibles i diverses raons (les particularitats i les limitacions de la tradició novel·lística catalana, la joventut de la narradora, els espais d'intersecció entre la novel·la rosa i la novel·la psicològica, etc.), apunta vers el fet que l'escriptora va demostrar tenir ben present, també, que el gènere, més enllà de la seva qualitat d'objecte estètic aixoplugat sota uns determinats models, podia operar de mitjà instructiu de primer ordre com a producte de consum amb una gran incidència. *Les algues roges* n'aporta un testimoni, indirecte per literari, però testimoni al cap i a la fi. Quan la protagonista procura distreure Marina del desengany amorós que l'ha conduïda a un intent de suïcidi i, alhora, prova de fer-li abandonar els mals hàbits de beure i renegar —quan l'ajuda i la reeduca, la seva manera d'ajudar-la més encara—, per aconseguir-ho recorre a la literatura com a mitjà molt més eficaç que les converses, les recomanacions, els consells o els renys; la reflexió general

⁷⁹ M. Teresa Vernet, «Pòrtic», *PCFEB*, n. xxvi (juliol 1932), 1; la cursiva és a l'original.

que acompanya el relat en aquest punt resulta diàfana d'una part del perquè del poder superior de la creació escrita:

[...] Havent descobert que [Marina] era més accessible a la influència de les lectures que no als mots parlats, li dugué llibres, novel·les, viatges, poesia heroica, matèria de sana alegria per al seu esperit que en l'oci es devorava a ell mateix. Marina servava la mena de candorositat dels analfabets —ella ho era, pràcticament— que els fa revestir de meravellosa autoritat la lletra d'impremta. En el cas de Marina, encara hi havia un altre motiu per a la superior influència de les lectures: entre Isabel i ella s'havia dreçat una mena d'obstacle. (128)

Les novel·les, objecte d'interès permanent per part del gran públic i revestides de l'autoritat de la tinta impresa, eliminaven, d'entrada, les hipotètiques aspreses de la instrucció personalitzada (impossible d'efectuar, d'altra banda, fora d'àmbits reduïts). Des d'aquesta perspectiva, probablement fonamentada en l'experiència personal (general i dins del CFEB), s'entén que les narracions de Vernet presentin un component didàctic important, que alimentessin la dimensió sociocultural del gènere. La resposta de l'autora a una enquesta de 1934 desclou la concepció pluridimensional subjacent que feia possible l'opció:

[...] [U]n novel·lista exposa les seves opinions sobre la novel·la fent novel·les. Per tant: jo crec que la novel·la ha d'ésser com la que jo faig. Ara bé: això fóra parlar massa subjectivament, i també sense prou exactitud. Car jo penso que la novel·la pot ésser de moltes maneres, i el meu ideal fóra poder-ne fer de moltes maneres.

Les preteses lleis del gènere no són, al fons, sinó normes de bon gust, molt elàstiques. La intuïció de cada autor en crea de noves. Damunt d'una base reconeguda, la més gran diversitat de mètodes pot servir per a fer bones novel·les. Tal com el teatre, la *novel·la serveix per a mostrar-nos diversos tipus d'humanitat, per a estudiar les seves reaccions en contacte amb el dolor, i la voluntat aliena, i l'amor, etc.*

Adhuc el tipus no cal que sigui un individu humà: pot ésser un poble, una família, una idea. Com en el teatre. Solament que el teatre ens ho fa veure “des de fora”, i la novel·la “des de dintre”. Posada aquesta exigència, [...] la unitat de l'obra d'art reclama que per a cada particular tema sigui emprada una determinada tècnica. Voler reduir la novel·la al motlle de la narració psicològica, en què la intriga culmina en una segona part i es soluciona en la tercera —és cosa de pseudocrític incompensiu. [...] Cada ambient requereix la seva tècnica. *Dins la unitat espiritual de les obres d'un autor, cada obra pot diferir —i sovint difereix— totalment de les altres.*

Mentre, doncs, l'interès de l'obra sigui un interès *humà*, tot em sembla novel·la: de Proust a Joyce passant pel Baroja del “Paradox Rey”. De vegades, em pot semblar una certa forma no-novel·lística: però no és la forma, sinó l'obra; o bé és que la forma li ha estat imposada en fred, apriorísticament per bandera de capelleta i no segons les seves necessitats íntimes.⁸¹

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ «Les enquestes de *Clarisme*. “Què enteneu que és o ha d'ésser una novel·la?” [Resposta de Maria-Teresa Vernet], *CL*, n. 28 (28-IV-1934), 2; les cursives són meves.

La consciència d'adreçar-se a un públic i, més encara, el fet de tenir-ne sobretot un de sexualment definit havien d'influir, sens dubte, en el «tipus d'humanitat» objecte de seleccions successives dins de l'univers narratiu vernetià i en el pes que hi van adquirir les finalitats educatives; sense que això vulgui dir que es perdessin de vista uns objectius estrictament literaris i culturals, és a dir, la voluntat de fer una novel·la moderna i digna que contribuís a la normalització de les lletres catalanes.

Aquella consciència i aquesta voluntat, indestriables del context de la segona meitat dels anys vint i de la condició sexual de l'escriptora, van adquirir un sentit encara més específic en iniciar-se l'etapa republicana. No pot ser casual que Vernet, la qual havia començat la seva carrera literària simultàniament com a poetessa i com a prosista durant la Dictadura, prioritzés clarament la narrativa, amb la novel·la a primer terme, a partir de la proclamació del nou règim; ni, tampoc, que ho fes en unes direccions que entroncaven tant amb la seva activitat al CFEB, amb el qual es va comprometre fortament entre el novembre de 1931 i la primavera de 1934 (unes dates significatives), com amb els esforços generals d'articulació d'una cultura que reflectís una determinada mena de país i ajudés, doncs, a generar-lo. Tots aquests factors havien d'esdevenir igualment influents en les opcions de les altres novel·listes; la dedicació ocasional al gènere d'algunes d'elles (més interessades, en principi, per modalitats creatives diferents) resulta, des d'aquest angle de visió, prou suggeridora.

2.2. LA FLORACIÓ DE LA PRODUCCIÓ NARRATIVA EN ELS PRIMERS ANYS DE LA REPÚBLICA

Si fins a l'any d'edició de *Presó oberta* la jove novel·lística d'autora hauria estat pràcticament inexistent si no fos per Maria Teresa Vernet,⁸² aviat altres figures que s'havien començat a destacar en el món de les lletres, de la cultura i de l'acció sociopolítica femenina havien de girar els ulls vers la novel·la com a peça clau del sistema cultural. En els anys trenta, la producció de Carme Montoriol, de Rosa Maria Arquimbau i d'Anna Murià, primerament; els nous llibres de l'autora d'*El perill*, en

⁸² Pràcticament, i no completament, per la hipotètica existència d'*Albades tràgiques* (1929), de Mercè Rovira, i per la realitat efectiva de *L'esflorament d'una il·lusió* (1930), de Maria Verger, encara que el text s'inscriu plenament, com s'ha dit, en el gènere de la literatura rosa i, per tant, no s'inclou en la consideració. L'adjectiu *jove*, aplicat de manera general, exclou intencionadament les aportacions de les escriptores anteriors.

segon lloc, i les aportacions d'Elvira Augusta Lewi, d'Aurora Bertrana i de Mercè Rodoreda —situades en un ordre de preocupacions menys coincidents, en els dos primers casos des de tradicions narratives molt divergents respecte del conjunt—, finalment, havien de marcar el pas definitiu dins de la història coetània de l'agència femenina en el gènere.

En termes generals, i amb l'única excepció de l'escriptora nascuda a Girona, la novel·la psicològica és la submodalitat en què es poden incloure les obres editades pel col·lectiu a partir de 1932. *Teresa o la vida amorosa d'una dona*, per un costat, i *Final i preludi* i *Les algues roges*, per l'altre, en constitueixen les representacions més genuïnes en la forma tradicional. *Al marge*, *Joana Mas*, *Història d'una noia i vint braçalets*, *Un poeta i dues dones* i *La peixera*, com els volums rodoredians, se n'allunyen en més o menys graus pels camins plurals que van marcar determinades fórmules i influències de la contemporaneïtat —la novel·la de consum, la literatura d'idees, l'humor i la paròdia, els models anglosaxó i germànic o la narrativa vivencial—. Malgrat les diferències i les excepcions puntuals, la problemàtica de la condició femenina en la vida moderna va constituir el tema privilegiat d'uns productes novel·listics que, sovint acompanyats per una narrativa breu que els complementava, la van enfocar des de perspectives diverses. Les possibilitats van del transcendentalisme conceptual (en un sentit ampli) fins a la frivolitat desmitificadora, en un ventall que s'explica per la formació, pels interessos i pels fins, no sempre agermanables, de cadascuna de les autores.

2.2.1. Les raons de les escriptores. Els perquès fonamentals de la dedicació al gènere novel·lístic de Montoriol, d'Arquimbau i de Murià

A banda de les explicacions globals que es poden aplicar al fenomen,⁸³ els motius concrets de les escriptores catalanes de preguerra per conrear la novel·la foren heterogenis. La dimensió més sociopolítica de l'atenció al gènere de Montoriol, d'Arquimbau i de Murià té el seu contrapunt en les raons específicament literarioculturals —que tanmateix no exclouen la preocupació— de Rodoreda i de Lewi.

⁸³ V. II.1.

Maria Teresa Vernet, una de les vocacions més sòlides en aquest sentit, se situa entre els dos vèrtexs. Bertrana fou el cas més especial.⁸⁴

En el panorama de la Catalunya de l'època, és significatiu que Montoriol, Arquimbau i Murià publicuessin novel·les, i d'una determinada idiosincràsia, en el moment que ho van fer; és a dir, en els primers anys de l'etapa republicana i poc després d'haver-se implicat en la xarxa femenina de tendència esquerrana que es va anar creant amb la seva intervenció directa. L'opció de cadascuna, sobre aquest rerefons, enfoca directament vers la inquietud que les havia conduït a treballar per la culturització de la dona, cosa que l'excepcionalitat de la dedicació (en conjunt en el cas de la primera, i almenys fins a la guerra en els de la segona i de la tercera) corrobora. Totes tres van dur a terme una acció sociocultural de signe catalanista, feminista i esquerrà en el marc del CFEB, del LCB, del FUFEC i/o de la premsa. Montoriol, poetessa i contista però sobretot traductora i dramaturga, es va decidir a escriure una novel·la més o menys simultàniament a l'inici d'aquesta activitat. Murià —la qual s'havia concentrat en el periodisme, es va decantar aviat per la prosa i combregava amb unes idees polítiques que l'havien portada a la militància de partit— ho féu, com Arquimbau, precisament un cop fracassada la configuració del FUFEC. A banda dels interessos literaris individuals i de les possibilitats d'inserció, de reconeixement i de projecció culturals que els podia oferir el gènere, aquesta era una via suplementària a allò que venien desenvolupant en qualitat d'intel·lectuals vinculades a uns determinats sectors; la naturalesa de les obres ho ratifica. Les tres autores van demostrar una plena consciència, en realitat, tant de la funció que podien exercir a través de la narrativa com de la importància cultural i social de la novel·la en general i, especialment, amb referència a aquella part de la població que concentrava el seu compromís públic.

Carme Montoriol, que no va prodigar-se gaire en el camp periodístic, fou l'encarregada d'una de les ponències del Cicle de Conferències d'Orientació Social Femenina del CFEB, la tardor de 1931, «com a escriptora, com a intel·lectual i com a feminista de talent».⁸⁵ L'exposició sobre «Les relacions entre l'home i la dona» que en

⁸⁴ Per a Maria Teresa Vernet, v. II.2.1.3. En pro de la lògica argumentativa, les reflexions pertinents sobre Bertrana, Lewi i Rodoreda s'han reservat per a les seccions que se'ls dediquen individualment (v. II.2.4 i III).

⁸⁵ Així constava en un anunci de *La Publicitat* el 16 d'octubre de 1931; l'aclariment que seguia —«no com a membre de cap entitat ni en relació amb cap altra institució femenina»— probablement pretenia neutralitzar les possibles suspicàcies davant del fet que es tractés d'una de les fundadores del LCB (eliminar, d'entrada, les hipotètiques acusacions de competència, sectarisme, etc.).

va resultar, un article publicat a *Evolució* del mateix any i el manifest del primer aniversari del LCB, firmat per ella, constitueixen les úniques fonts d'informació directa, prescindint de la significació diàfana del vincle amb l'entitat cultural, sobre els seus plantejaments en aquest sentit. Si a la conferència defensava explícitament l'educació integral de la dona de classe mitjana (identificada amb la burgesia), per tal que pogués esdevenir digna companya de l'home —propugnava l'«adaptació educativa dels sexes en l'ordre intel·lectual i sexual [...] per a remeiar les diferències que fins ara han dificultat la completa i feliç fusió de l'home amb la dona»—,⁸⁶ en el text de la revista declarava el següent a propòsit de la qüestió política:

[...] [P]uix que ens han permès de tenir veu, hem de procurar saber, per endavant, a quin diapasó hem d'acordar-la. No fos cas que en lloc de donar la nota afinada i justa, que desitgem, emetessim un mig so desagradable o agre, que fes tombar vers nosaltres els caps de tothom, amb una mitja rialleta de mofa.

Per això us dic, companyes: procurem instruir-nos en política. Però instruir-nos per mitjà de lectures, de conferències, de converses, i més que res, a còpia de reflexió i reflexió.⁸⁷

La funcionalitat de les lectures per a la instrucció, encara que referida a la intervenció política, hi queda prou clara. En un raonament més global, l'escrit relatiu al LCB emfasitzava la necessitat de la col·laboració femenina, en tots els àmbits, en benefici del futur del país: «En aquest moment històric és quan el nostre poble necessita tenir més consciència d'ell mateix per a ésser apte a triar-se i a seguir la ruta que el portarà a l'assoliment definitiu de les seves més cares aspiracions. / Per aconseguir-ho, però, ens cal l'ajuda de totes les dones conscients; hi ha lloc per a tothom i feina per a totes».⁸⁸ La feina de les escriptores, naturalment, tenia a veure en especial amb la literatura; l'activitat de Montoriol al centre ho demostra, i ho suggereixen, també, unes afirmacions seves en el transcurs del parlament al CFEB: «Una cultura així [—general, obligatòria i assentada sobre bases fermes i sòlides—], no precisament especialitzada, obriria a la dona uns horitzons amples, i li permetria, cas de portar latents, en ella, unes aspiracions particulars, conèixer aquestes aspiracions i lliurar-s'hi de ple, si ho

⁸⁶ [Carne Montoriol,] «Les relacions entre l'home i la dona»; còpia manuscrita 3B, 26 (paginació de l'autora) / FCMF. Pronunciada a l'Ateneu Barcelonès el 16 d'octubre de 1931, se'n va publicar aquest extracte: «El Cicle de Conferències d'Orientació Social Femenina. Les relacions entre l'home i la dona. Conferència de Carne Monturiol i Puig», *PCFEB*, n. 18 (novembre 1931) [5-7].

⁸⁷ Carne Montoriol Puig, «Alguns consells», *EV*, n. 18 (14-XI-1931), 2.

desitjava. La dona ha de tenir oberts, davant d'ella, tots els camins; no hi ha d'haver professió o carrera que se li pugui tancar, si verament s'hi sent cridada».⁸⁹ Aquest havia estat, justament, el seu cas amb la vocació artística, per bé que fonamentalment en els àmbits de la traducció i del teatre. La poesia, la prosa, la literatura infantil i la narrativa, tanmateix, també havien suscitat el seu interès. Per què no la novel·la, vista la seva operativitat pública i les necessitats de la cultura catalana?

Teresa o la vida amorosa d'una dona proporciona un argument afegit a aquestes consideracions. Sense que es pugui prescindir de la distància entre la realitat i la ficció, com ocorria amb el cas paral·lel de *Les algues roges* respecte de Vernet, no deixa de ser indicatiu que l'autora hi literaturitzés algunes de les funcions atribuïbles al gènere novel·lístic, precisament des de la seva materialització (dins de l'espai mateix de la narració), mitjançant la veu narrativa en tercera persona (inevitablement remitent a la figura de l'autor implícit) i en relació amb un moment concret de la vida de la dona que n'és el personatge principal (just en el punt de la trama en què comença una vida independent):

Teresa ha llogat un piano. Ara ja es pot permetre aquest luxe, com també l'adquisició d'algun llibre, de tant en tant. Hi és molt prudent, amb tot, i, abans de comprar-los, procura tenir la seguretat de trobar-hi un plaer, o, almenys, un interès de noble inquietud intel·lectual. Sap el que costen de guanyar, els diners, i no pot ni vol malversar-los.

Havent sopat, s'asseu a llegir sota el pàmpol abaixat de la seva màquina, i, encara que l'acció del llibre l'apassioni, quan és l'hora d'acotar-se, plega. Ha d'alçar-se de matí, i troba, de més a més, un estrany plaer en aquella suspensió de l'esperit.

Potser que l'endemà, mentre cusi, en lloc de rumiar la pròpia història (cosa que fa ben sovint ara que coneix, a fons, l'ofici, i que no necessita fixar l'atenció, com en un començament), els personatges ficticis de la novel·la l'arrossegaran, lluny, i la faran giravoltar en un món desconegut, i li infondran llurs anhels i llurs ànsies, i oblidarà... (142-143)

Al costat de l'obtenció de plaer, de la vivència d'altres experiències a través de la lectura o de l'oblit de la situació personal, la triple referència a l'«interès de noble inquietud intel·lectual», als llibres com a aliment de l'esperit i a l'assumpció, per part de qui llegeix, dels desitjos i de les preocupacions dels caràcters literaris, connota una concepció de la novel·la que n'explicaria l'ús (encara que fos un ús puntual) amb fins socials i culturals definits. Sembla confirmar-ho, si més no indirectament, el fet que la

⁸⁹ [Carme Montoriol i Puig,] «El "Lyceum Club de Barcelona" en el seu primer aniversari», *LN*, 28-VI-1932; extracte del manifest (precedit d'una presentació en què es fa constar la menció de responsabilitat inclosa entre claudàtors).

comprensió del gènere que tenia Montoriol enllac de manera directa amb la d'Arquimbau i amb la de Murià, companyes de la dramaturga en tasques diverses.

L'activitat periodística anterior a 1933 de les dues publicistes aporta testimonis evidents, i per tant una verbalització força més explícita, de la percepció de l'una i de l'altra pel que fa al mitjà de formació i d'influència ideològica que, entre altres coses, constituïa la modalitat narrativa per excel·lència respecte de les dones. Entre 1931 i 1932, ambdues escriptores van publicar alguns articles rellevants per copsar el component d'estratègia genèrica que integrava la seva producció novel·lística (i, per extensió, el que devia integrar la d'intel·lectuals afins com Montoriol).

Un mes i mig abans de la proclamació de la República, des de la secció «Film & soda» de *La Rambla*, Rosa Maria Arquimbau contestava en uns termes contundents la carta d'una lectora que li demanava «quins llibres poden llegir les senyoretes»:

Crec que les dones poden llegir els mateixos llibres que els homes sense cap mena de diferència i pesi a totes aquestes biblioteques femenines anomenades "Gentil" i "Damisel·la" i "La Novela Rosa", que en lloc d'exercir una influència benefactora en les seves lectores exerceixen més aviat una influència perjudicial, molt especialment damunt d'aquelles noies de tallers i fàbriques d'una cultura, malauradament, nul·la. [...]

Em sap greu haver de blasmar els llibres d'aquestes biblioteques que acabo d'anomenar, però és que, en honor a la veritat, no tenen cap altre valor que el d'estar escrites en català, i no és un valor suficient. [...]

Diu la senyoreta Vives: "Llegeixo Delly, Glyn, Tribby, Ardel, etc."

Hi ha moltes senyoretes Vives. Si pugeu al tramvia o a l'autòmnibus en trobareu una colla. Si podeu veure la coberta dels llibres oberts llegireu aquests noms d'autors.

¿Voleu res més poca-solta i més inversemblant que les novel·les d'Elinor Glyn?

L'èxit que els llibres d'aquesta autora obtenen a Nord-Amèrica i a Anglaterra no justifiquen les adaptacions cinematogràfiques de les seves novel·les ni la major part dels films que ens col·loquen els nord-americans. Hi ha una diferència massa notable entre ells i nosaltres per a coincidir en els mateixos gustos, i per tant és molt més interessant i convenient llegir els llibres dels nostres autors encara suposant que fossin mediocres o dolents, que no és així, puix que tenim autors excel·lents, autors que trasplantats a l'estranger, on la gent llegeix i compra llibres, podrien produir molt més.

Cert que la novel·la catalana travessa una època lamentablement crítica, que és deguda potser més a la manca de lectors que a la manca d'autors, però també és cert que podem estalviar-nos perfectament de recórrer a les novel·les estrangeres com no es tracti d'obres mestres. Els noms de Narcís Oller, Joaquim Ruyra, Víctor Català, Carles Soldevila, Puig i Ferrer i tants d'altres són una garantia molt acceptable.

I tornant a la lectura per a dones, insistint en el que he dit abans, crec que poden llegir els mateixos llibres que els homes, sense cap mena d'excepció, naturalment suposant i comptant que a les dones els interessi sentir i pensar i ésser veritables dones i no un melindro amb faldilles.⁹⁰

⁸⁹ [Carme Montoriol,] «Les relacions entre l'home i la dona»; còpia manuscrita 3B, 25 / FCMF.

⁹⁰ Rosa Maria Arquimbau, «Llibres», *LR*, n. 49 (2-III-1931), 7. La defensa de la lectura de textos catalans, a banda de posar noms i cognoms als seus referents literaris, potser delata, més enllà de la visió cultural,

El rol sociocultural, educatiu, inherent al consum (directe o indirecte) de novel·les constituïa el punt de partida implícit de l'argumentació a favor de la no discriminació, per raons de sexe, en l'àmbit de la lectura. El posicionament s'acompanyava, aquí, de dos aspectes en què convé parar esment: la referència a la realitat del públic, important respecte de les obres, i la vindicació i la promoció obertes de la novel·lística catalana culta, amb una actitud militant, en contraposició a la literatura rosa, fos del país o estrangera (però, en especial, aquesta darrera i el cinema de Hollywood que se'n nodria).

Arquimbau havia de matisar aquesta visió un any i escaig més tard. El juliol de 1932, l'escriptora insistia en les seves crítiques a la novel·la de consum, dirigides en aquests moments vers les col·leccions cinematogràfiques i «les traduccions castellanes de les novel·les angleses més idiotes» —en concret les de «Concòrdia Merrel, Berta Ruck i d'altres autores pitjor que mediocres»—, que «fan, amb la ingenuïtat de les seves protagonistes estúpides, la delícia d'aquesta colla de noies que treballen al voltant d'un vetllador, al darrera d'un taulell o davant d'una màquina d'escriure».⁹¹ L'anàlisi que feia del fenomen, tanmateix, era diferent de la del març de 1931:

[...] [É]s una delícia irresponsable i sense suc, i, potser, no podem blasmar massa l'actitud d'aquestes noies a adquirir i llegir llibres com aquests si resulta que no en troben al seu abast, econòmicament i intel·lectual, d'altres més interessants.

Perquè els nostres autors escriuen, màxim, dues novel·les a l'any. Dues novel·les que s'assemblen massa l'una a l'altra, perquè el que llegeix la primera llegeixi la segona, i novel·les que es venen a cinc i sis pessetes. [...] Quan es parla de crisi de llibres i que no es llegeix caldrà tenir en compte això, que les persones que poden llegir més són de condició humil o relativament humil, i que cinc o sis pessetes per un llibre suposen una despesa fora del seu abast.

I també caldrà tenir en compte que són aquestes persones de condició senzilla les que necessiten, més que no pas ningú, de la lectura i de la cultura complementària, que suposa o hauria de suposar.

A més, és que en català a penes no hi ha traduït res. De literatura francesa poca cosa s'ha editat. En Biblioteques i Col·leccions Populares, s'han arribat a traduir una dotzena de coses importants i prou. I caldria que es fessin edicions, i, sobretot, edicions populars, d'una colla d'autors interessants.

Fa cinc o sis anys, o potser més, en aquella època pairalista dels "Pomells de Joventut", i les sardanes per postres, Josep M. Folch i Torres va iniciar una Biblioteca a base de literatura ingènua que va batre tots els rècords i que fou molt

un interès particular pel fet d'haver publicat recentment *La dona dels ulls que parlaven*. Amb referència als productes nord-americans, el blasme resulta curiós a la vista del camí novel·lístic que Arquimbau desenvoluparia, poc després, precisament a partir d'un model provinent dels Estats Units; aquesta aparent contradicció s'explica per la modificació de les circumstàncies polítiques i culturals i pels fins de l'autora a partir d'un determinat moment (v. II.3 i II.2.2.2.2.2.).

⁹¹ Rosa M. Arquimbau, «Llibres», *LO*, 17-VII-1932; mentre no s'indiqui el contrari, en procedeixen totes les citacions següents.

combatuda. I, potser fou combatuda excessivament perquè si bé aquella "Biblioteca Gentil" no tenia massa solta, privava, en canvi, la lectura d'aquesta literatura anglesa igualment poca-solta. I, almenys, aquella era catalana.

I em direu, tal vegada, que entre la poca-solta anglesa traduïda al castellà o la poca-solta en català, no hi ha tanta diferència com per a fer-la constar, però jo us diré que sí, demostrant-vos que aquella poca-solta en català va servir per a ensenyar quelcom a llegir català moltes vegades i a sentir una mica d'estimació per les nostres coses.

Moltes d'aquelles noies que uns quants anys enrera llegien la literatura ingènua de Folch i Torres, avui mares de família, envien els seus fills a una escola catalana i estan afiliades a la secció femenina d'algun partit polític, i el dia d'unes eleccions votarien conscientment. Molt més conscientment que aquelles altres que ens fa molta por que es fixin si els candidats polítics tenen alguna semblança amb John Gilbert o amb Maurice Chevalier, o prenen a les sis en punt de la tarda te amb tres gotes de llimona, com descriuen aquestes autores angleses, a les quals, gràcies al descuit o a la por d'arriscar-se dels nostres editors, s'ha fet una propaganda excessiva i una fama exagerada.

A part de la qüestionabilitat o no de les consideracions sobre la diversitat i l'assequibilitat de l'oferta (parcialment coincidents, d'altra banda, amb les raons de la crisi del llibre que havien exposat, abans que Arquimbau, Pere Guardiola i Armand Obiols —el setembre de 1931 i el Nadal següent respectivament—),⁹² el plantejament resitua l'opinió de la periodista sobre la literatura de consum a partir de la prioritització de la necessitat de la lectura en català; és a dir, de recaptar el públic per al mercat autòcton, ni que fos mitjançant productes de baixa qualitat, en benefici de la progressió cultural del sector femení (i, de retruc, de la progressió cívica i política general). Paral·lelament, l'article fa pensar en la narrativa que Arquimbau publicaria aviat i, també, en les seves plataformes editorials, l'una i les altres caracteritzades per l'accessibilitat (la "popularitat" en un sentit ampli).

La resposta que, l'abril de 1934, l'autora va donar a l'enquesta «Què enteneu que és o ha d'ésser una novel·la?», duta a terme pel setmanari *Clarisme*, il·lumina una concepció del gènere que explica tant la defensa de 1931 pel que fa a la seva proximitat al món de les lectores (en una formulació que no en descartava, ans al contrari, la funció formativa) com la mena d'obres que Arquimbau havia començat a editar el 1933. Alhora, les seves paraules remetien a una de les demandes vinculades als debats de l'època en pro de la modernitat novel·lística i cultural —el tractament de temes ciutadans o, altrament dit, la creació d'una novel·la de Barcelona— i hi relacionen la producció de l'escriptora, amb uns trets perfectament adscriuibles a les línies de treball que es propugnaven:

⁹² V. I.1.1.

Una novel·la pot ésser el reflex de la vida amb els seus esdeveniments i les seves incidències, o pot ésser una fantasia que no hi tingui res a veure, però amb un valor d'imaginació.

En el primer cas, la novel·la tindrà més valor com millor i més exactament plasmi els sentiments i les passions humanes i com aquests sentiments i aquestes passions resultin més de debò, en els seus més petits detalls. I en el segon cas, el seu mèrit consistirà a apartar-se de la realitat, precisament.

Jo entenc, però és una opinió personal, que la novel·la actual ha de canviar una mica. S'ha de fugir del tema pairalista i dedicar l'atenció als temes ciutadans, que ofereixen, per cert, una gamma de matisos riquíssims. S'han de dir les coses pel seu nom, sense barroeria ni grolleria, però, i s'ha de pintar aquesta època nova, i deixar la passada amb els seus motlles i els seus prejudicis.⁹³

Les correspondències entre la visió cultural expressada per Arquimbau el 1932, les seves declaracions de 1934 sobre la concepció del gènere i sobre les direccions preferibles de la novel·lística catalana del moment i els relats que va publicar entre 1933 i 1936 evidencien la interacció de tots aquests aspectes en l'opció literària d'aquells anys de la publicista. I no és en absolut fortuït que, en el cas d'Anna Murià, es donés una correlació equiparable.

El maig de 1931, l'excol·laboradora de *La Dona Catalana* reflexionava sobre el sentit de l'aprovació de l'elegibilitat femenina, en contrast amb el fet que les dones encara no fossin electores, i prenia una posició que aclaria un primer element per al que aquí interessa: «Puix que ja veiem com el règim nou està disposat a obrir-nos totes les portes, la tasca de les feministes no és la de reclamar ni de demanar; *no és de cara als homes que cal treballar, sinó de cara a les mateixes dones*; la feina que ens correspon a totes les que desitgem el millorament de la dona, consisteix a preparar la massa femenina i capacitar-la políticament».⁹⁴ Tot i que se centrava en l'àmbit polític (el text acaba amb una defensa de l'afiliació als partits des de la propaganda específica del grup femení d'Acció Catalana Republicana), el comentari apunta directament vers la feina que, al gener anterior, Murià havia començat a dur a terme en el CFEB, dirigida sobretot vers les esferes cultural i literària. L'organització del I Concurs Literari Femení, les dues conferències per al Curset d'Orientació de la Secció de Biblioteca, el projecte de tertúlia literària en què aquest va derivar i els tres articles programàtics que l'autora va escriure per al butlletí de l'entitat, igual que el pla general engegat a partir del setembre i el fet que hi impliqués Maria Teresa Vernet, demostren la clara voluntat de l'autora de treballar en tots els fronts, per bé que la militància nacionalista n'acaparés

⁹³ «Les enquestes de *Clarisme*. "Què enteneu que és o ha d'ésser una novel·la?" [Resposta de Rosa M. Arquimbau]», *CL*, n. 25 (7-IV-1934), 4.

⁹⁴ Anna Murià, «La República i el feminisme. Les dones elegibles», *LN*, 16-V-1931; la cursiva és meua.

les prioritats.⁹⁵ El sentit d'aquesta actitud recolzava en una determinada concepció del feminisme que va formular el gener de 1932, i que admet una lectura correlativa amb referència a la rellevància de la tasca literariocultural:

El feminisme ha d'estar sempre supeditat al DEURE.

El veritable feminisme sempre l'ha tingut per lema, des dels seus temps més remots.

Hi havia, és cert, les *feministes clàssiques*, les *sufragistes*, aquelles que a Anglaterra repartien cops de paraigua i a la nostra terra no en podien repartir, perquè contra la rialla i la caricatura els cops són ineficaços. Però aquelles, les de les paraules violentes i els anatemes fulminants contra el tirà masculí, no eren sortosament tot el feminisme, ni tan sols la part més important d'ell. Les veritables feministes eren les dones actives, que no acusaven ni cridaven, però, veient que tot el mal provenia de la ignorància i de la inutilitat efectiva de la majoria de les dones, es van posar a treballar per destruir aquella inutilitat i aquella ignorància en si mateixes i en les companyes.

No volem negar, naturalment, el mèrit a les que amb més dignitat han sabut demostrar la injustícia de les lleis i dels costums, aconseguint amb ajut de les que realitzaven la tasca constructiva del millorament personal de la dona, que ens fossin reconeguts tots els drets de ciutadania.

Però ara, que ja els tenim, no cal parlar més dels drets.

Ara és hora de parlar dels deures que ens reporten aquests drets.⁹⁶

A finals d'any, l'autora havia d'insistir en la necessària col·laboració de la dona; ho va fer en un text clarament programàtic que, a banda de la immediata significació política, possibilita una interpretació en el mateix sentit:

[...] [A]ra, en entrar el nostre poble estimat en una nova era de llibertat i de prosperitat, que solament la República podia fer-li viable, prenem més interès que abans —i això que a moltes de nosaltres ja ens n'inspirava de temps— en tot el que es relacioni amb el benestar i el progrés de la nostra Catalunya. Per això és d'esperar, ja ara sense por, que la nostra col·laboració en la major part dels afers públics no pot ésser negligida [...]. És ara quan resta fixada la nostra posició. Si havíem sentit vacil·lacions, si hi havien mil paranys entorn nostre a punt de fer-nos tòrcer el camí, ara ens sentim segures, plenament segures de nosaltres mateixes. I això ja és una garantia.

[...] Cal, però, que intervinguem bé i assenyadament en la tasca futura que pugui encomanar-se'ns. S'han organitzat, ja de temps, Seccions Femenines, on es treballa amb disciplina. És precís que en "les nostres" s'hi acoblin totes les activitats i capacitats —que moltes n'hi ha encara d'inèdites— i que "totes" es desenvolupin i el treball col·lectiu sigui ben eficaç. Hi ha moltes dones joves, cultes i assenyades, que poden contribuir a que el concepte, un xic equivocat, que els homes tenen de nosaltres, resti desvanescut per complet. [...] La dona, encara que sigui jove, ja té innat el sentiment maternal en el seu cor. No pot servir-li de molt en la intervenció en alguns dels afers ciutadans? [...] En qüestions de cultura, no pot fer-hi també molt la dona? [...].

No és pas qüestió de fer propaganda, de parlar molt i no fer res; de cercar de posar de relleu defectes d'altres; és qüestió de preparar-se i de començar a actuar, aplegant-nos totes les que sentim els mateixos ideals, fent obra positiva i

⁹⁵ Per a una explicació detallada de cadascun dels aspectes i per a la interpretació conjunta d'aquesta activitat, v. Real 1998a: 53-100.

⁹⁶ Anna Murià, «Els deures de la dona», *LR*, n. 104 (11-I-1932), 7; la citació següent també hi pertany.

constructiva, predicant amb l'exemple i cercant de desvanèixer el concepte equivocat d'algunes de les nostres germanes, no per això menys estimades, les quals són encara temeroses que la volada en projecte els faci perdre feminitat i gràcia: tot ho podem fer sense perdre aquestes dues qualitats [...]. És clar que al principi ens serà difícil, sobretot les que tenim certs interessos creats que ens lliguen encara amb persones o ambients d'una aparença massa pacificadora. Si ens sentim inclinades a la lluita, a l'activitat, si veiem a davant nostre un franc camí per avençar, si no ens importa el judici que puguem merèixer a algú que ens té ara per noies quietes, sols disposades a "anar fent" o a "anar seguint" les disposicions d'altri, treballem ja ara en la mesura de les nostres forces [...]. No ha d'ésser de nom, sinó de fet, la nostra igualtat ciutadana. I la volem perquè també la volem merèixer. I per tal que així sigui, no hem de reparar en esforços ni en sacrificis. Volem treballar i volem que la nostra bona voluntat no pugui ésser mai posada en dubte!⁹⁷

Anna Murià entenia que les intel·lectuals tenien un paper de primer ordre en la unió i en les tasques que reclamava; per això va potenciar-lo (sobretot des del centre esportiu) i va reivindicar-lo obertament. De manera prou connotativa, l'aparició d'aquest article a *L'Opinió* coincidia, diacrònicament, amb la publicació de la doble entrevista a Carme Montoriol i Maria Teresa Vernet a *La Rambla*, titulada justament «L'obra social de dues escriptores».⁹⁸

En la conversa amb la seva companya d'acció al CFEB, la responsabilitat femenina esdevenia un dels temes principals. Preguntada sobre com calia incrementar-la, Vernet responia: «Jo crec que aprofitant aquesta base de sentit pràctic i familiar, donant-li una base de cultura i responsabilitat, fent que l'instint de maternitat [...] deixi d'ésser instint irraonat per convertir-se en ideal conscient. Així és que caldrà orientar la reeducació de les nostres noies».⁹⁹ Murià aprofitava immediatament la rèplica per conduir la qüestió cap a allò que li interessava:

— D'això precisament us volíem parlar; volíem preguntar-vos quin és el sistema d'educació o reeducació femenina que creieu necessari d'emprar.

— Veureu: per a aquesta tasca ens caldran tots els mitjans...

— Cultura?

— Cultura física i espiritual, inseparables. [...] Al costat de l'esport —disciplina del cos—, una forta disciplina de la intel·ligència.

Entre «tots els mitjans» que es podien posar al servei de l'objectiu, l'autora d'*El cultiu de la bellesa* esmentava, de seguida i no pas perquè sí, la cultura; dins d'aquesta, i al costat d'altres possibilitats, els temps moderns demostraven que la novel·la era una

⁹⁷ Roser Català [Anna Murià], «La dona i la República», *LO*, 17-XII-1932.

⁹⁸ V. I.3.2.4.3, on hi ha una consideració més àmplia del text i del seu sentit.

⁹⁹ Anna Murià, «L'obra social de dues escriptores. II. Maria Teresa Vernet, presidenta del Departament d'Actuació Social del C. F. i d'E. La seva joventut, la seva lluita i el seu art», *LR*, n. 155 (24-XII-1932), 13.

peça fonamental. Murià n'havia exposat la importància i el sentit en les dues conferències de la primavera de 1931 al CFEB —la segona, precisament, oferta sota la capçalera «Les novel·les».¹⁰⁰ No és estrany, doncs, que a finals de 1933, un any després d'interviuar la principal narradora del moment (a qui no es pot oblidar que havia reclutat per al centre), ella mateixa en publicqués una, i d'unes determinades característiques.

Amb uns plantejaments ben definits, així, entre 1932 i 1934 tant Anna Murià com Rosa Maria Arquimbau i Carme Montoriol van sumar-se a Maria Teresa Vernet per articular, al nostre país, una novel·la femenina d'intencions modernes. Entre aquestes intencions, ja s'ha dit, n'hi havia una de fonamental (la qual també havia de definir, en part, la narrativa de Mercè Rodoreda, iniciada en aquest mateix període): la representació de la condició femenina en el seu procés de transformació. Si les seves materialitzacions il·lustren les tendències narratives contemporànies, la voluntat concreta ratifica la consciència genèrica essencial que es trobava a la base de l'opció creativa de les escriptores.

2.2.2. La literaturització de la condició femenina (1932-1934)

Teresa o la vida amorosa d'una dona, de Montoriol, conté una escena molt útil per comprendre les qüestions principals que va enfrontar la narrativa de les autores dels anys trenta i, en particular, la novel·la femenina psicològica de format tradicional, l'artífex principal de la qual, fins a l'esclat de la guerra, fou, una vegada més, Vernet.

La protagonista, després d'haver perdonat una primera infidelitat del marit i d'haver adoptat Margarida (la filla que aquest ha tingut amb una "mala dona" —cosa que ha significat la restitució de la placidesa a la vida familiar un cop superat el trauma que gairebé ocasiona la mort de Teresa—), va a passar un estiu a Vilassar amb la criatura, la qual ja té quatre anys. Als banys de la vila costanera coneix una senyora «d'aspecte jove, per bé que amb el cabell gris» (56), mare d'una noia de divuit anys (Elena) i d'una nena de deu. La conversa d'un dia concret —l'episodi de la narració a què s'ha fet referència (situat al final del capítol V)— comença amb el desig manifest de

¹⁰⁰ V. Real 1998a: 63-65.

Teresa que Margarida es faci gran, cosa que dóna entrada al següent diàleg amb la companya de platja, obert per la resposta d'aquesta:

— [...] Massa que hi arribarà!, i mal aniria que no fos així. Però ni vostè ni ella seran mai tan felices. Quan els fills es fan grans, se'ns allunyen tant!

— Sí, és clar. I els temps han canviat, sobretot per a les noies —féu, Teresa, que veia com les donzelles abandonaven llurs mamàs i anaven per les seves, amb una gran llibertat i despreocupació.

[...] — No és pas llur llibertat, el que m'espanta. En general, no en fan cap mal ús. Sap què em fa tremolar, per elles? La manera com es prendran llurs primeres desil·lusions.

— No és pas forçós que en tinguin...

— Oh, sí! No em refereixo a desil·lusions de donzella sinó de dona. Desconeixen la resignació, i es riuen dels vells principis de culte a l'honor familiar. Es creuen fortes, sense prejudicis. I crec que s'enganyen. Quan la vida les provarà, de quina manera reaccionaran?

— A quina mena de desil·lusions es refereix?

— A totes. Per exemple, a la falta de comprensió, per part del marit, que nosaltres hauríem tractat de combatre, mitjançant la persuasió o l'afecte —cosa que elles no faran, em temo, per excés d'orgull.— O a aquella altra, molt més dolorosa, de desviament de l'espòs, que les nostres mares ens aconsellaven de perdonar. I no una sola vegada.

— Com? vostè creu que es pot perdonar més d'una vegada? —preguntà, Teresa, amb accent de revolta.

— Hi ha moltes maneres de perdonar —li respongué la senyora, dolçament.— Una vegada, la primera, es perdona per amor, perquè es creu en un únic moment de fol·lia, que no es repetirà. La segona —potser amb el cor ple d'odi o de fàstic—, es perdona per consideració als fills. Més tard —qui sap si amb indiferència!— per evitar raons i tenir una vida tranquil·la; i, per fi, s'acaba —quantas vegades!—, perdonant, per pietat, aquell que torna, retut i desfet, a implorar, vergonyosament, una engruna de tendresa.

— Doncs jo no podria. No, no; no podria...

[...] — Jo no pretinc pas que s'hagi de fer això o allò. Si m'hi trobava, personalment, qui sap de quina manera reaccionaria! Però, pensant-hi així, en fred, considero que el perdó és el més bon camí; el que proporciona, encara, una major pau.

— La pau de la mort —murmurà, Teresa.

— Tornant a les nostres filles —continuà l'altra, que sentia fortament la pudícia de les coses íntimes, esforçant-se a dur, novament, la conversa, a termes generals—, el que temo és llur falsa manera de raonar; les conclusions, falses, a què les duen llurs teories igualitàries. Els sentim dir, sovint: "Si a mi un home em feia això, el pagaria amb la mateixa moneda."

— I, que no hi tindrien dret?

— També vostè, amiga? En això sí que diferim. No, que no n'hi tindrien. ¿És que t'absol de cometre una acció infamant, el fet que un altre l'hagi comesa abans que tu?

— Hom s'ha de junyir sempre, doncs?

— No parlo de junyir-se ni predico tampoc, no es pensi, el perdó obligatori. La dona d'avui es fa capaç de guanyar-se la vida. Si no pot suportar l'home, se'n podrà alliberar, almenys. Però no cal oblidar que la primera obligació que tenim, com a éssers pensants, és la del propi respecte. D'aquest respecte neixen totes les virtuts. (56-58)

A banda del caràcter premonitori de la conversa respecte del posterior desenvolupament de la trama (perquè, just en el capítol següent, Teresa descobreix que Lluís, l'espòs, ha reincidit en la relació extramatrimonial i té un segon fill —un nen—

amb la mare biològica de Margarida), el primer aspecte a considerar és el contrast entre les dues amigues pel que fa a la posició davant de la infidelitat. La senyora, més gran que la protagonista segons es dedueix de la seva descripció física i de l'edat d'Elena, afirma indirectament la inevitabilitat de l'adulteri per part de l'home, propugna la resignació de l'esposa (a partir de l'amor al marit i als fills, de la comoditat o de la compassió) i defensa el perdó com a possibilitat preferible; en el fons, com a possibilitat única de la generació que representa a causa de la dependència econòmica. La vida familiar —i el manteniment al preu que sigui de l'estabilitat que aquesta proporciona— és l'opció exclusiva per a aquelles que, com ella, no es troben en situació de poder esdevenir independents, és a dir, d'aquelles per a qui el matrimoni i la maternitat constitueixen el destí socialment predeterminat i la garantia del benestar material; només en el cas de «la dona d'avui», «capaç de guanyar-se la vida», es planteja la sortida de la ruptura. Teresa no admet, en canvi, l'acceptació d'allò que entén com una traïció als sentiments que donen sentit a la relació entre marit i muller (i per això abandonarà Lluís en saber que li ha estat infidel altra vegada); el fet que sigui més jove no és menystenible, ja que la dignitat personal que li neix de la convicció entre la igualtat d'homes i dones pel que fa a la qualitat d'humans, evident en la pregunta a l'amiga sobre el dret dels uns i dels altres a fer el mateix, n'impossibilita la submissió.¹⁰¹

Les transformacions de la condició femenina a les quals fan referència els dos personatges, a l'inici del diàleg, són un segon aspecte a analitzar. Malgrat constatar i admetre la llibertat i el deseiximent superiors de les joves o la possibilitat de no resignar-se davant el que les seves mares han hagut d'acceptar a falta d'altres opcions, ni Teresa ni la seva companya de platja no qüestionen la centralitat de la relació amb l'home en l'existència de les dones. La suposada fortalesa i la manca de prejudicis de les noies del moment no invalida allò que continua sent prioritari i preeminent per al seu

¹⁰¹ Les reflexions del personatge en el capítol següent són, en aquest sentit, cristal·lines: «Així, doncs, tot havia estat inútil, i tot seria, sempre, inútil! Lluís l'havia llençada, un dia, a les portes de la mort, i ara la hi tornava a llençar, despiatadament; l'havia vista perdonar, sense esperar a ésser implorada, i tornava a befar-la i escarnir-la; l'havia vista acceptar, de propi grat, no amb resignació sinó amb alegria, el fruit — per a una altra, maleït— del pecat, i aquest record no havia estat prou a dominar la seva bestialitat renaixent; l'havia retrobada, després de l'ofensa, amorosa i, novament, confiada, i s'ençevava a trair-la, a enterrar la seva tendresa dins el llot més vil. Aquesta vegada no podia al·legar ni el desig, insatisfet, de la paternitat, puix que tenia una filla, al seu costat —una filla que creixia a l'ombra protectora de l'esposa.— / El vici, el mal, la bèstia... res més que la bèstia, en tots els homes. Quin fàstic que li feien! / Que no li parlés, la seva amiga (recordà, en aquell moment, i havia de recordar, encara, en altres ocasions, aquella conversa de la platja) de perdó. No podia, no volia perdonar» (64).

sexe: l'amor i els seus fruits. L'aparició d'Elena, en la continuació del fragment, ho demostra:

— Quins mots tan transcendents, mamà! No fan, per a la platja.

Elena —una bella adolescent, sàvia, ja, en l'art de somriure i de moure's—, s'havia acostat, inadvertida, i, inclinant-se, amb gràcia, per damunt la seva mare, que seia a terra, la besava al front.

— Pobra platja! Deu estar tan tipa de converses poca-solta! —, féu, la senyora.

— Creu que no se'n preocupa, mamà. Resta, sempre, "la deliciosa indiferent".

La noia digué aquests mots posant els ulls en blanc, i, de seguida, esclatà en una rialla fresca.

— No tindràs mai seny —la reptà la mare. [...]

Als pocs moments, Elena tornà. El vestit de bany la feia més esvelta. Tenia braços, cuixes i cames, del color del bronze; era ampla de pit i anava molt dreta, amb les espatlles lleugerament tirades enrera i el cap alt. De cara al mar, els ulls li guspirejaven, i el nas se li dilatava, flairant amb delícia. Tota ella frisava, com un bon cavall de raça [...]. Nedava de pressa, a moviments regulars i harmoniosos. Aviat no es veié sinó el puntet vermell de la seva gorra. [...]

Sortí de l'aigua, panteixant, feliç d'haver pogut esplaïar, en l'esforç d'una lluita sanitària, les seves fermades energies d'adolescent.

Llavors agafà la menuda [Margarida]; la ficà a l'aigua, cap i tot, sense que ella plorés o protestés, i començà, de seguida, a ensenyar-li de nedar —ara sostenint-la per sota el ventre, ara per sota la barba, amb un sol dit.

Feia un moment que Teresa, davant la donzella, dominadora de les ones, viril i forta, havia pensat en l'amazona moderna —enemiga mortal dels homes, com les de l'antiguitat?— Però ara que Elena s'inclinava, amb tendresa, damunt l'infant, veia, en aquella sana joventut, la futura expressió, exultant, d'una maternitat triomfadora. I es digué que, malgrat les temences de l'amiga, bastaria també la sola innocència dels fills, per a fer, a llurs llars, aquelles *revoltades*. (58-60; en cursiva a l'original)

Mentre la protagonista i la seva amiga seuen i xerren a la sorra sense entrar per res a l'aigua (no hi ha cap esment textual en aquest sentit, i de fet són allà per les seves filles), la noia apareix caracteritzada com a símbol de la modernitat: jove, bella, esportiva, irònica, segura... «viril i forta», una «dominadora de les ones» amb què les dues observadores eviten de batallar. Un cop esbravada l'energia, però, Elena agafa Margarida i es mostra tendra i atenta, completament dedicada a la nena, en una prefiguració del que ha de ser, inevitablement, la seva vida: després de la independència juvenil i de la satisfacció de la seva voluntat exclusiva, vindrà la consagració a l'essència de la condició femenina, a la maternitat. En una mena de metàfora vehiculada per la ubicació dels personatges en l'escena, allò que s'esdevindrà —com ha de ser, com és "natural" que sigui— és el pas del mar obert a la riba. Els pensaments de Teresa en resulten prou explícits.

Aquestes pàgines, així, tematitzen les diferències generacionals amb referència a la dona, les seves preocupacions i les seves possibilitats en el món modern i les actituds bàsiques amb què s'hi situa, que constitueixen els eixos fonamentals de la ficció

femenina de preguerra. Els arguments de la majoria de les narracions de totes les autores (amb les excepcions consignades), en relació directa amb la modalitat psicològica en què s'inscriuen —per bé que amb variacions significatives—, giren fonamentalment al voltant de la vida sentimental de protagonistes adolescents i adultes que s'enfronten de maneres diferents amb l'amor, el matrimoni, la infidelitat, el sexe i la maternitat. A cavall de la mare d'Elena i d'aquesta, és a dir, entre el passat i el futur immediats, la protagonista de *Teresa o la vida amorosa d'una dona* vehicula una de les literaturitzacions més artísticament aconseguides dels termes de negociació de la condició femenina amb si mateixa en una etapa de crisi de valors i de modificació de costums, en una època de transició en què es fa difícil encarar desitjos i obligacions, necessitats i responsabilitats, tradició i modernitat. La història de Teresa, com la dels altres personatges femenins que poblen les novel·les d'autora, demostra que la renúncia i la pèrdua, a desgrat dels canvis i de les noves possibilitats, continuen imposant-se. I és que no es pot ser, i molt menys alhora, amant, mare, professional, esposa, amazona i dona comprensiva: cal triar, encara, en el marc d'un sistema de dicotomies que es manté a pesar (o precisament a causa) de la incipient transformació de les mentalitats. L'elecció, en conseqüència, és molt menys lliure del que sembla, perquè l'afecten directament el llast educacional i, en darrer terme, la pervivència d'una cultura patriarcal profundament imbricada en la consciència moral d'uns éssers a qui la societat i la història han col·locat en una determinada posició.

El mèrit de les obres de les escriptores rau en la ficcionalització —amb més o menys èxit literari— de la problemàtica, de les contradiccions i de les escissions que això genera en individualitats que constitueixen la transposició literària d'un col·lectiu ben real. No pas, però, sense incórrer en les trampes del mateix món en què s'expliquen, del qual exposen les tensions. D'aquí que aquesta narrativa, alhora que se'n distancia, s'aculli encara parcialment als girs conservadors i als subterfugis que, en un clar reflex de la dinàmica social, van caracteritzar la novel·la catalana dels anys trenta en el seu intent d'assumir la representació dels temps moderns. Més enllà de la qualitat artística, la novel·la de Carme Montoriol constitueix un dels exemples primigenis i més interessants de tot plegat a partir de la història del caràcter que hi dona nom, relatada des del moment que descobreix l'adulteri de Lluís fins que, mort l'home, es fa càrrec dels dos infants que aquest ha tingut amb Lola, coneguda com *la Mulata*.